



الفكر المعاصر

ديسمبر ١٩٦٥

العدد العاشر

● التفكير النظري هروب من الواقع ولا يجوز لنا مواجهة الحياة بفكرة مسبقة بل مواجهتها بما فيها من دقائق وتفصيلات

● كل محاولة لفصل الاشتراكية العربية وجبسها عن التيار العالمي وعن جوهر هذا التيار وأساسه هي محاولة غير علمية

● الماركسي والوجودي مختلفان فالماركسي عاجز عن الشك في نفسه على حين يشك الوجودي في صحة ما يصل إليه من أحكام

● لوفطن الفنان المصري إلى خطورة انفصال التصوير والنحت عن العمارة لتغير الوضع وظهرت نهضة فنية أصيلة

العدد العاشر

ديسمبر ١٩٦٥

هذا العدد

ص ١

تيارات فلسفية

ص ٦

فلسفة الحضارة

ص ٢٠

فكر اشتراكي

ص ٤٠

أدب ونقد

ص ١٨

شبكة كتب الشيعة ونيا الفنون

ص ٧٠

تيار الفكر العربي

ص ٨٢

أي في كتاب

ص ٩٢

لقاءات شهر

ص ٩٣

ثبوت القراء

ص ١٠٧

● بقلم رئيس التحرير

● أمين الريحاني وفلسفته الإنسانية ، بمناسبة انقضاء خمسة وعشرين عاماً على وفاة الفيلسوف العربي الكبير ، الدكتور زكي نجيب محمود ● الفلسفة الإنجليزية اليوم ، عرض فلسفي شارح لاتجاه الفكر الانجليزي إلى المستقبل ، الدكتور أحمد عزاد الأمراء ● المعرفة العلمية وطبيعتها ، لوفرق ماين المعرفة العلمية والمعرفة العادية ، الدكتور زكريا إبراهيم .

● للتاريخ بين الضرورة والحرية ، رد على الماركسية في قولها بحصة التاريخ ، للأستاذ علي آدم .

● الاشتراكية بين الوحدة والتعدد ، مناقشة لأهم قضايا الفكر الاشتراكي المعاصر ، الدكتور يحيى الجمل .

● فرانسواز ساجان بين الحزن والامتلأ ، للدكتور مصطفى سامر ● ليريس مبرهوك .. وجودية أم غاشية ؟ للأستاذ ربهس عوض .

● فتنا التشكيل وأزمته الحاضرة ، فتمسح نقدى حادف لأعراض الأزمة ، للأستاذ صبحي الشاروني .

● بين توفيق الحكيم ويحيى حقي ، دراسة مقارنة للأستاذ سير وحي .

● ثورة الفكر في أدبنا الحديث ، للأستاذ جلال المشري .

● مع شولوخوف ، لوكوريزيه ، فان جورج ، جيمارا ، ليل بليكي .

● مناقشات مفتوحة



shiabooks.net

رابطت ياديل < mktba.net

هذا العدد

تتناول التيارات الفلسفية في هذا العدد ثلاثة موضوعات ، أولها عرض للفلسفة الإنسانية عند مفكر عربي هو أمين الريحاني ، مضى على وفاته خمسة وعشرون عاماً فأردنا تكريمه لتكريم الفكر العربي في شخصه وذلك مشاركة منا فيما أقيم في وطنه لبنان من احتفال بذكره . فلفقه كان الريحاني يحمل الإنسان مدار تفكيره ، ينظر إليه من زاوية عربية يرى فيه أسرة متأخية لا فرق فيها بين شرق وغرب ، لكن هذا الإخاء كان يستحيل أن يتحقق ما دام في الدنيا سيد وسود وغنى وفقير ومخدوم وخادم وأبيض وأسود، ولذلك تراه يتأدى بالحرية والمساواة وبالهدية شروفاً جوهرية لقيام الشعور الإنساني بين الناس كما يتصوره ويراه . ويدعي أن صاحب نظرة كهذه من شأنه حتماً أن ينزع في حياته نزعة روحانية تجعل في مليها حباً لطيفة وسباً للفن وطاعة لله وجداً في العمل، وإنه يرى في هذه كلها دعائم لو اجتمعت معاً في مدينة واحدة لاستعفت أن توصف بالمدينة العظمى . ونجى بعد ذلك مقالة يصور فيها كتابها نشاط الفلاسفة الإنجليز في يومنا هذا ليري معاً بين تلكم هذه المناشط بمعنى الفلسفة كما عرفت في المصور السابقة، فهذا أعدم يحمل الفلسفة بحثاً في نظرية المعرفة ولما كان العلم هو أهم جوانب المعرفة كانت الفلسفة هي في صميمها بحث في أصول العلم ، وهذا آخر يرى أن الفلسفة مرتبطة بالعمل أكثر من ارتباطها بالفكر ، فالإنسان كائن عامل قبل أن يكون كائناً متأملاً ناظراً غير أن هذا العمل إنما يحتاج من الإنسان إلى فهم طبيعتين متقابلتين طبيعة الإنسان العامل من جهة وطبيعة العالم الكائن الذي يتصعب عليه العمل من جهة أخرى ليري كيف تتم العلاقة بينهما . وهذا ثالث يرى أن أساس الفكر الفلسفي هو تحليل لما يراه الإنسان بفطرته وإذن فهو لا يزيده شيئاً على إدراك الفطرة السليمة سوى أن يصب الأضواء على عناصر ذلك الإدراك . ونجى بعد ذلك المقالة الثالثة التي تبسط وجهة معينة للنظر إلى حقيقة المعرفة العلمية ما هي . فإذا كان هناك من يتأدون بأن العلم في صميمه قائم على تجربة الحواس في المعامل وما إليها ، فإن صاحب هذه المقالة يؤيد وجهة النظر الأخرى التي تجعل صميم العلم في التفاعلية العقلية قبل أن يكون في التجربة الحسية . هل أن من أبرز الجوانب التي يبرزها لنا المقال في تكوين الفكرة العلمية جانب الموضوعية التي تميل بالباحث العلمي نحو التزهد عن إدخال ذاته ورغباته وميوله وعواطفه في موضوع بحثه .

هنا يبدأ الباب الثاني عن فلسفة الحضارة وقوامه مقالة واحدة تحدثنا عن معنى التاريخ وكيف اختلف عليه ملهين أساسيان أحدهما يرى في سير التاريخ حتمية لا تدع له مجالاً للحرية ، والآخر يرى أن التاريخ - لارتباطه بالإنسان وحياته - لابد أن يكون حراً في اتخاذه وجهته . وبعبارة أخرى فإن مذهباً كلذهب كارل ماركس يرى أن الإنسان وإن يكن هو صانع تاريخه إلا أنه لا يصنعه من تلقاء نفسه أو في أحوال خاضعة لاختياره، وإنما يصنعه في أحوال معقدة له وظروف لا قبل له بالخروج عليها فترد عليه آخرون بقولهم إنه وإن تكن هناك علاقة مؤكدة بين الإنسان وبيئته الطبيعية، فإن الذي يتطلع على ثقافة الإنسان شكلها ليس هو واقع البيئة في ذاته وإنما هو ما يستطيع الإنسان بإرادته الحرة أن يحصل عليه منها .

وفي هذا العدد باب للفكر الاشتراكي يحوي مقالا عن الاشتراكية العربية، هل هي مجرد تطبيق لنظرية اشتراكية عامة تشترك فيها الدول الاشتراكية جميعاً أو هي اشتراكية قائمة برأسها من حيث المبدأ والقنوع جميعاً ، ولهذا المقال عندنا أهمية خاصة لأنه يتناول قضية هي الآن محور كثير من النشاط الفكري عند كتابنا، إذ هم يطرحون هل أنفسهم السوال الآتي وهو: أليكون الأسلوب بالنسبة إلينا وإلى الاشتراكية التي ورد تفصيلها في الميثاق أن تتحدث عن اشتراكية عربية أم أن تتحدث عن

تطبيق عربي للاشتراكية * وصاحب هذا المقال يبسط لنا رأياً جديراً بالنظر وهو أن فلسفتنا الاشتراكية عربية خالصة ترفض أركاناً أساسية في الاشتراكيات الأخرى، إذ ترفض أن يكون الإنسان متيناً عن المادة وحدها وهي تؤمن أن الإنسان إلى جانب كونه جسداً يتطور عن المادة إلا أنه كذلك روح. غير أن هذه الاشتراكية العربية ليست مقصورة على إقليم عربي دون إقليم فلا يجوز مثلاً أن نقول إن هناك اشتراكية مصرية واشتراكية عراقية واشتراكية تونسية وما إلى ذلك، بل هناك اشتراكية عربية لأن الإنسان العربي في كل جزء من أجزاء الأمة العربية يتميز بهذا الطابع الذي نلصقه في فلسفته الاشتراكية دون سواها .

وبعد ذلك يجيء باب الأدب والنقد وفيه مقالتان إحداهما عن الكتابة الفرنسية المعروفة فرانسواز ساجان بمناسبة روايتها الجديدة «الامتداد» . وفي المقال تحليل للخصائص التي تراها عند هذه الكتابة وكيف أخذت تتطور منذ روايتها الأولى «مرحباً أيها الحزن» حتى روايتها الأخيرة هذه . وإن كاتب هذا المقال ليوضح لنا كيف أن فرانسواز ساجان لم ترد أن تكون مفكرة أصيلة أو مبشرة بذهب أخلاقي معين وإنما هي نموذج لجيلها وهو الجيل المعاصر في أوروبا الغربية وفي فرنسا بصفة خاصة . فكأنما هذه الكتابة هي اللسان المجرى عما هو كائن واقع دون أن تفلسه أو تحاول إصلاحه . وأما المقالة الثانية فهي بحث نقدي في أدب الكتابة الإنجليزية المعاصرة لإريس ميردوك التي قد يتردد الناقدون في طرازها الأدبي أو أدخل في الأدب الوجودي أم في أدب الشباب اللغزبي " وأثناء تحليل هذه المقالة لتصادف لمحات كثيرة تلفي لنا أضواء على روح الحياة المصرية في أوروبا بصفة عامة وفي إنجلترا بوجه خاص .

ويتلوه هذا الباب الذي نخصه فننون، وفيه مقالة نقدية عن موقف الفن التشكيل المعاصر في بلدنا وهي مقالة تعد لونا من ألوان النقد الذاتي الذي نحن بحاجة إليه وإلى المزيد منه في شئ نواحي حياتنا الفكرية والأدبية والفنية ، ولعل أهم ما يأخذه هذا الناقد على رجال الفن عندنا أنهم يفعلوا بأنهم التشكيل عن فن المارة ، فيعدوا عن الملاحظة بين فهم وبين ما تقتضيه حياتنا ، ولذلك انحسروا في عزلتهم هذه إلى الأبعد عن المدارس الأوروبية أخذاً بنمذجة الأصالة ، وكذلك بعد رجال الفن التشكيلي عندنا عن مجالات الأدب والفن الأخرى من رواية ومسرحية وموسيقى وغير ذلك فوقع شيء من الخلل وعدم الاتزان في حياتنا الثقافية .

وأما تيار الفكر العربي في هذا البلد ففيه موازنة نابضة بالحياة بين علمين من أعلام الأدب عندنا وهما توفيق الحكيم ويحيى حقي . فسيروى القارئ أين يلتقي هذان الأدبيان الكبار، ومن نقطة التقائهما يستطيع أن يستشف جوهر الروح المصرية التي ما تزال تحاول الكشف عن جوانبه الفنية . نعم إننا جميعاً لنعلم أن الشخص بأبصارنا نحو السماء ونحو القوة الإلهية العظيمة المدبرة هي من غصائنها إلا أننا عند هذين الأدبيين نرى هذه الصفة شخصية مجمدة في مواقف حية تملأنا عطفاً وتعلقاً وتتمبر قلوبنا بالإيمان الذي هو أصل من أصولنا الثقافية .

وبعد ذلك يجيء الصفحة التي نقرأها حديثاً من أحداثنا الفكرية وفي هذه المرة تناولنا كتاباً يعرض فيه مؤلفه جوانب الثورة في فكرنا العربي الحديث لتطالع رأياً في كيف تكون الثورة الفكرية ومن ثم ثوار الفكر . وأما لقاء الشهر الذي نختم به البلد فنعرض فيه لشولوغوف وتوكو برييه وفان جورج وجيفارا ، ولعل بملكي : ثم نختم هذا العدد بالندوة التي نفتحها بين القراء كل شهر ليتبادلوا الرأي فيما يريدون تبادل الرأي فيه .

سعيد القحطبي

أمين الريحاني وفلسفته الإنسانية

دكتور زكي نجيب محمود

● «أيها الأم الأثرية .. عاتقني راحتي في أذلي بعض أسرارك ، أملئ حواسي وكياني من نغماتك ولذاتك ، اقضي أمانى أحماني روحك الحقيقية الخائفة ، افرحين على صدر عواصفك ، يسر إلى بعض ما فيك من قوة وعز وعظمة وجلال ..»

● هذه الحياة الروحية التي ينادي بها فيلسوفنا الريحاني دعائها ثلاث : الطبيعة ، والفن ، والجد في العمل . وإنه ليرى هذه الدعام الثلاث متشعبة في لبنان وباريس ونيويورك وكأنه يتمنى أن يجمع هذه النصال الثلاثة في مدينة واحدة هي التي تستحق عندئذ أن توصف بالمدينة المثلى .



بمناسبة نقض خمسة عشرين عاماً على وفاته



فيقول إنه مهما أجزلت في من غير أو أنزلت على من شرفاً أزال أهلك ، ومهما علوت في مدارج الحياة أو هبطت ، فلا أزال أخلص لك ، وأومن بك ، وأجلك - وعن إله الكون العظيم يقول إنه بحث في عقائد الناس فلم يجده ، ثم بحث في الكتب المقدسة فوجد من اسمه الكريم أحرفاً ساكنة ، منها حرف في هذا الكتاب وحرف في ذلك الكتاب ، لكن أننى للإنسان في طفولته الروحية أن ينطق بهذه الأحرف الساكنة وحدها ، ودع عنك أن يدرك كلها ؟ إنه لا بد لنا من أحرف العلة نضاف إلى تلك الأحرف الساكنة حتى يجرى بها اللسان كلمات مفهومة : فمن ذا - غير الأنبياء والعلماء - يهدينا إلى همزات الوصل الإلهية التي تجمع بين الكواكب

كأن أمين الريحاني (١٨٧٦ - ١٩٤٠) للأمة العربية ، ما كان طاعور لأبناء الهند ، رسولاً للمحبة الخالصة تنعقد أواصرهما بين الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان والله ، كلاهما صوفي يدرك بالبصرة خلف البصر ، وينطق بالشعر ، سواء نظم القول أو نثر ، فبالطبيعة يلوذ الريحاني كما يلوذ الوليد بحضن أمه ، فيخاطبها بقوله : « أيها الأم الأذلية ... عاتقني برأسي في أفق بعض أسرارك » امثلي حواسي وكياني من تضامتك ونسائك ، اقضي أمي أعلق دوسك الخفية الحائلة ، اطرعيني على صدر عواصفك ، يسر لي بمقن ما فيك من قوة وعز وعظمة ويزلال ، إلى الإنسان - أي إنسان وكل إنسان - ينتجه الريحاني



وكان الريحاني للأمة العربية ما كان جون لوك
 لبلاده - انجلترا - في القرن السابع عشر ، حين نشر
 « لوك » رسالته المشهورة « في التسامح » مستمداً بالله
 من أن يفرض إنسان على إنسان - بالقوة - فكرة
 أو عقيدة ، فيها هي رسالة شبيهة بأختها ،
 عنوانها « التساهل الديني » ألقاها الريحاني وهو في
 نيويورك سنة ١٩٠٠ طبعها ، ثم طبعها ، ثم
 طبعها ، لأنها شاعت في قومه كما تشيع الكلمة
 المباركة ، فكما يقول في مقدمة الطبعة الثالثة لهذه
 الرسالة : « إن التعاون (بين المواطنين) لا يكون
 بغير سيف بثار ، نستله على التعصب الخبيث
 النعيم ، التعصب الفظيع الأثيم ، بل على التعصبات
 كلها جمعاء - على التعصب الديني الكافر ،
 والتعصب المنعجي الفاجر ، والتعصب الجنسي
 الخشون ، والتعصب الطائفي الملمون ، وإن سيفاً
 على هذه المآثم كلها ، هو آية الحق ، والعدل ،
 والإخاء : »

البعيدة المتقابلة في أفلاك السماء ؟ لقد خُطَّتْ على
 نقاب السر الكوني كلمات واعية ، ثم خُطَّتْ
 واعية ، وفُتِّرت كلُّ أمة من أُمم الأرض المتحددة
 حرفاً من هذا النبا العظيم الذي انطلست معالهُ ،
 فما زلنا بحاجة إلى من يضع لنا فوق الأحرف
 الساكنة حركات وهزات وصلد ، لتجيا بعد
 جمود ، ولتنبعث فيها سلامة الماء والنفاء ، فنزول
 عن الإنسان لعثمة لسانه ولثكنة قلبه .

وكان الريحاني للأمة العربية في هذا القرن
 العشرين ، ما كان إمرسن ، وما كان ثورو ،
 للولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشر ؟
 فهو كل إمرسن مثالي يرى الكون وحدة عضوية
 واحدة تضم أجزاءه ، كما تضم الجوارح في البدن ،
 فلئن وقع منا البصر على كائنات مشتتات هنا
 وهناك ، فبالبصرة - لا بالبصر - نترك الروابط
 المستورة الخافية التي تجعل مني ومنك كائناً واحداً ،
 وإن باعذت بيننا بحار ووديان ، وهو كذلك
 كل إمرسن ، جاء كلاهما كالحل الفاصل بين عهدين
 من عهود الفكر في بلده ، عهد الفكر المنقول
 وعهد الفكر الأصيل ، فقد كان الأمريكيون قبل
 إمرسن - كما أصبح العرب قبل الريحاني وزمرته -
 ينقلون عن سواهم ما يكتبون ، سواء كان ذلك
 السوي أسلافاً أو معاصرين ، فأصبح الأمريكيون
 بعد إمرسن - كما أصبح العرب بعد الريحاني
 وزمرته - يصدرون فيما يكتبونه عن أنفسهم ،
 يستنبطون بغيرهم ، لسكنهم لا يرددون ترديد
 البيغاء ، - هذا عن الريحاني وإمرسن ، وأما عن
 الريحاني وثورو ، فلست أقرأ لأحدهما وقد لجأ
 وحيداً إلى وادي الفريكة في جبل لبنان ، إلا
 وكأنني أقرأ للآخر وقد لجأ وحيداً إلى بحيرة وولدن
 في ولاية ماساتشوستس ، كلاهما لائذ بالطبيعة
 وحيوانها ونباتها مستوحياً متأملاً .

وكان الريحاني للأمة العربية ، ما كان روسو
لفرنسا في القرن الثامن عشر ، داعياً إلى الوجدان
الصادق ، بعد أن شالت كفت لترجيح كفة العقل
بمنطقه الخاد في التعليل والتحليل على يدى ثولير ؛
لا ، ليس بالعقل وحده يعيش الإنسان ، فبينادينا
الريحاني أن « تعالوا نفكر كما نشاء ، ونعيش كما
نفكر ، تعالوا نحلم أحلاماً جميلة ، ونحب - كما
نحلم - حبا جميلاً ، قد ستمت طرق العلماء التحليلية
التي تنحصر حياة الإنسان بين كهف مظلم وقبر
بارد ، فن الكهف إلى القبر على طريق التمدن
الحديث ، ما أجمل هذه السياحة ! ولكنها - لحسن
الحظ - قصيرة ، وأما السياحة الفكرية الروحية
التي يمر بها السائح على جزائر الحب ، وغيرها من
الأماكن الجميلة ، فذلك سياحة طويلة ، أوطأ علم
الأزل ، وآخرها عالم المخلود » .

نعم ، قد كان أمين الريحاني للأمة العربية
ما كان هؤلاء جميعاً ، بمقادير تفضلت أبعاداً
وأعماقاً ، ولذلك فقد كان لنا عدة رسل في رسول
واحد .

- ٢ -

إنه إذا كان لابد من أن نتخير لهذا الشاعر
الصفوف الوجداني الحساس ، موضعاً بين الفلاسفة
فخير موضع يلانمه ، هو أن يكون بين جماعة
الإنسانيين - أو الانسيبين كما أراد بعضنا أن يسميهم -
وأخص ما يميزهم هو أنهم يجعلون الإنسان محورا
ومداراً ، فلا فكر ، ولا فن ، ولا علم ، ولا حكم
ولا صناعة إلا إذا كان خير الإنسان وارتقاؤه
وحريته وطلافته هدفاً ومقصداً ، فبفضل الإنسان
الحز المفكر ، كان لهذه الكرة الأرضية الصغيرة
مكائنها العليا بين سائر « العوالم الكثيرة العظيمة
التي تترى ولا تترى » - هكذا يقول الريحاني -
« نقطة صغيرة في الفضاء غير المنتهى الذي تتورقه
ملايين من الكواكب ، وألوف من السيارات

ومئات من الأقمار والشموس » - نقطة صغيرة في
هذا الفضاء القريب البعيد - هذا هو عالمنا - هذه
أرضنا ، ومع ذلك ترى الإنسان يشمخ ويتكبر ،
ويرفع رأسه فوق رموس إلهة الجوزاء ؛ وإذا
كان لابد من هذا فلأرباب الأفكار الحق الأول
على ما أظن ؛ نعم إن كل فكر يتجسد على هذه
الكرة الصغيرة هو عالم كبير في عالم صغير » .

ألا ما كان أروعها من دنيا - دنيانا هذه -
لوحاش الناس من أجل الناس فيفكر الإنسان حراً
ابتغاء خير الإنسان ، ويعمل الإنسان كما تهوى
فنونته ، ولكن لمنفعة الإنسان ، وفي الدنيا بعد
ذلك متع للجميع ، وإن فيلسوفنا الريحاني ليتساءل
في عجب : ألا يستطيع المرء أن يحب نفسه من
الناس دون أن يبغض سواها ؟ ألا يستطيع أن
يرفأ ثوبه دون أن يمزق ثوب جاره ؟ إن الإنسان
لغى حاجة إلى أخيه الإنسان مهما تباعدت بينهما
نوازع الفكر ومنازع العقيدة ، ويقص علينا
الريحاني كيف حاصره المطر في كهفه الصغير ساعة
من الزمن ، فأخذ يتأمل أثناء ذلك ما كان داخل
الكهف من آثار المخلوقات التي سكنته قبله ، فرأى
أن الحية كانت تدخله لتبدل ثوبها ، والتعلب كان
يدخله ليأكل فرخته ، والضبع ليفترش فيه مائلته ؛
فهذا هو ثوب الحية البالي ، وهنا بقية من ريش
الدجاجة المسكينة ، وهناك عظم من عظام الثعالب ،
وفي السقف والزوايا أنسجة العنكبوت ، وفيها عشيرة
من البعوض ، وإنه ليؤكد أن بعوضة رآها راقدة
في خيامها النخيفة آمن على نفسها من قبصر الروس
في قصره . . . وعندئذ هتف الريحاني لنفسه :

« من لي برفيق يشاطرن الآن هذا المأوى الصغير الممهم
اليارد . . . لأقول له إن العزلة جميلة ! لقد نالت
نفسى وأنا بالتقرب من الطبيعة إلى نفس بشرية أخرى ،
ترى بما فيها من القوة والصف ما خفى من فوق
وتخفى » .

دون أن أترفع على أحد ، وأتقدم دون أن أدوس
من هم دوني أو أحسد من هم فوقى ... وإذا
كان في ما يلهم الناس إلى الخير ، ويرفعهم درجة
واحدة في سلم الرقى العقلى والروحى : أحب أن
أظهره بالمثل والاشارة واللفظ ، لا بالإنذار
والوعيد والتأمر : أحب أن تشع حياتى ولا أحبها
أن تفرقع ، أحب أن تكون كأحد الكواكب
الساوية ، لا كسهم من الأسهم النارية » .

إن فيلسوفنا الريحاني - كسائر الفلاسفة
الإنسانيين - يريد لعقله الحرية ولنفسه الإنطلاق ،
لا يقيدهما بقيود المثل والشبح والطوائف ،
ولا يشوههما بصيغة التحزب الأعمى : يريد لنفسه
أن تبقى ذخيرة له هو ، فلا يخطر بها على طريق
يُفترس عليه فيها أن يسير صامتاً مطيعاً ، إن
العقل لا يخطر باستقلال نفسه ، والحر لا يتاجر
بروحه ، والحكيم لا يرهق عقله لشبهة مهما يكن
شأنها ، ولا يتقيد بسلاسل التقليد : « لا يا صديقى »
هكذا يصيح الريحاني :

« ليست هذه النفس قطعة أرض أو سلة لثمنها أو
تيسها : ليس هذا العقل بريلا من التفاج تتاجره » .
على أن الإنسان الذى يريد لنفسه الإنطلاق
ولعقله التحرر ، يريد كذا لكل إنسان من
البشر ، فقف دون رأبك وعقيدتك ما شئت ،
ولكن دع سواك ورأيه وعقيدته ، إذ ليس أحب
شراً من شر أولئك الذين يرون الحق مقصوراً
عليهم ، كأنما المخالفون لهم لم يرزقهم الله عقولا
ولا قلوباً ، وليس أطيب عنصراً من نفس تدين
- مع ابن عربى - بدين الحب كيف توجهت
ركائبه .

لقد عاش الريحاني ما عاش في أمريكا ، فلم
تبهره محاسنها ، وكانت له العين النافذة الناقدة التى
لا تتخضع بالظلام : فهناك تمثال شامخ أقيم للحرية



لقد استهل الكاتب الجزء الثانى من «الريحانيات»
بكلمة جاءت كأنها الدستور لحياته وحياة الانسانيين
عامة ، كلمة يقول فيها : « لا الحمد ولا الشهرة
أمنيتى القصوى ، ولا الجاه ولا الثروة ولا العظمة :
ولما أمنيى الجوهرية الأولى هى أن أكون بسيطاً
في أعمالى ، صادقاً في أقوالى ، مستقيماً في مبادئى
وآرائى ، فطرياً في تصرفى وسلوكى ، حراً فيما
أحب وما أكره ... أود أن أعيش دون أن أبغض
أحدًا » وأحب دون أن أغار من أحد ، وأترفع

فأذا سألت فيلسوفنا الإنساني قائلا : أي حرية تريد لنا أيها الرائد ؟ أجابك من فوره : أريد لكم الحرية الروحية ، التي تملك بها الفرد زمام نفسه ، فيكون مطلقاً من القيود التي تكبل روحه وعقله ، ولا فرق عندي بين أن نجث هذه القيود من أسرة أو مجتمع أو من دين أو سياسة ، الحرية الروحية هي أن تكون روح المرء طوع إرادته ، لا محجوزة ولا موقوفة ولا مبيعة ولا مرهونة ، وطالب هذه الحرية يتلرج فيها من بيته إلى عمله إلى معبده وحكومته ، فها الحرية السياسية إلا فرع من الحرية الروحية الأصيلة ، ونتيجة من نتائجها .

٣

هذه الحياة الروحية التي يتأذى بها فيلسوفنا الرخائي ، دعائمها ثلاث : الطبيعة ، والفن ، والجد في العمل ، وإنه يرى هذه الدعائم الثلاثة متشقة في لبنان وباريس ونيويورك ، وكأنه يتسنى أن تجتمع هذه الخصال الثلاثة في مدينة واحدة هي التي تستحق عتلا أن توصف بالمدينة العظمى . يقول في مقاله المعنون « من على جسر بروكلن » « قد شاهدت الآن ثلاثة مناظر عظيمة لا أنساها ، لأنها عندي أشبه برموز جميلة للدعائم الحثيصة الروحية الثلاث ، هي مراحل في رحلتي الفكرية التي باشرت بها ... أما المناظر الثلاثة التي تمنع بها طرفي حتى الآن ، فتركت أثراً عظيماً في نفسي فهي لبنان وسواحله من ذروة جبل صنين ، وباريس من على برج إيفل ، ونيويورك في الليل من منتصف جسر بروكلن ؛ فالأول إنما هو رمز الطبيعة ، والثاني رمز الفنون الجميلة ، والثالث رمز الكد والاجتهاد ، وهذى هي دعائم الحياة الروحية الثلاث ؛ فلننظر الأول صنعة الله ، ولننظران الآخرين صنع الإنسان . »

على أبواب نيويورك ، وإنه لمن عشاق الحرية بل ومن عبّادها ، حتى لقد وقف على شاطئ بحر لبنان ذات يوم ، فها هي إلا أن لثمت قلبه موجة صغيرة ، وطلق خياله يعبر البحر غرباً حتى المضيّق ، ثم يجتاز المحيط الأطلسي موجة في إثر موجة إلى أن بلغ بالخيال شمال الحرية ، فأخذ يتشم لنفسه قائلا : « ما الموجة التي لثمت قدمي إلا رسول خير من بلاد العلماء إلى بلاد الأنبياء ، ما هي إلا موجة واحدة صغيرة من بحر النور والهدى يقذفها المغرب إلى المشرق ؟ ... إن هي إلا موجة من الأمواج التي تغسل قدمي لغة الحرية الرائعة نبراسها في مدينة نيويورك العظمى ، وإني لأقول لكم الآن : لا بد أن يرى المستقبل مثل هذا التمثال الجليل الجميل في كل مدينة كبرى من مدن الشرق الأقرب والأقصى . »

لكن نبي الحرية لم يرد لنا حرية كالحرية التي رآها يومئذ في أوروبا وأمريكا ، إذ قال عنها إنها ليست سوى سلاح للأحزاب السياسية والحطباء ورجال الصحافة ، هي - كما قال - « سلاح يقاتل به المنافق أحياناً منافقاً آخر ، واللعن لصاً آخر » ويتساءل الرخائي : « المحسبون الفقراء والعمال من الأحرار ؟ أتقوم الحرية بهذا الوهم الذي يدعون في الحكومات الدستورية حق الاقتراع ؟ أتمتعون إذا قلت لكم إن نصف سكان الولايات المتحدة لا يزالون مكبلين بسلاسل العبودية ؟ ها الفائلة للخدام من الحرية التي تتوقف على إرادة سيده الخبيثة الجائرة ؟ ما الفائدة من الحرية السياسية التي يكفلها له القانون ، إذا كان القانون في قبضة الأضياع ؟ أقتل هذا بعد حراً وهو لا يستطيع أن يبدي رأياً مخالفاً رأي سيده ؟ أيعد حراً من لا تملك نفسه ، من لا رأي ولا روح له ؟ ألمحسب حراً من كان وجدانه مقيداً بوجودان من يتوقف عليه معاشه ؟ » .

على صدر الطبيعة في لبنان ، وجد شاعرنا الفيلسوف سكينه القلب والروح ، إنه « لوجاز أن تقول إن للسكنية الحاناً وأنغاماً ، لقلت إنها أشهى في سمعي وأبدع ، من الحان أمهر الموسيقين ، وما معنى الألحان التي لا تسبقها وتتلوها السكنية ، إنها عندى كلا شيء ، بل هي ضجيج مزعج ملء ، » إن الطبيعة لا تنظم بنينا مهما اشتد غضبا . . . وأما أولئك الذين يخافون الأمطار ويخشون الأعاصير ، فيفترجون عليها من وراء الزجاج ، فلهم في نعيمهم عرجون ، « إننى لا أذكر إلا اللذات الروحية حيناً أكون بالقرب من الطبيعة » ، ولئن كان السير في شوارع المدن الكبرى يذكر الإنسان بالإنسان ، فإن السير في الوادى أو الغاب يذكر السائر بالخالق العظيم ، الأول يدعو إلى العمل ، والثاني إلى التفكير والتأمل ، في الأول بعض اللذة التي يتبعها الإحياء والقنوط ، وفي الثاني نوع من اللذة يتبعه النشاط والعزم . . . تلك إذن هي الدعاة الأولى من حياة الروح ، تتلوها الدعاة الثانية - دعامة الفن ، وعلى رأس الفن يجي الشعر الذي كان صاحبنا من رجاله ، « إننى أقدم العاطفة على البحث والبرهان » - هكذا يقول الريحاني عن نفسه ، وهو إذ يعرض الشعراء بخدم صنفين : شاعر قومه وزمانه ، وشاعر العالم كله وفي كل زمان ، ولئن كان الأول بمثابة الجهاز العصبي للمجتمع في عصره ، فالثاني هو بمثابة قلب الإنسانية النابض ، ويضع الريحاني شعراء العرب جميعاً في الصنف الأول ، لا يستثنى إلا اثنين : ابن الفارض والمعري .

وأخيراً تجيء الدعامة الثالثة : دعامة للعمل والكدة ، وما هنا تراءى ينظر إلى الأمريكيين بعين ، وإلى الشرقيين بعين ، فتأخذه الحسرة أن لم يكن هؤلاء ما كانوا من سعى وجهاد ، إنه يتمنى أن

يأخذ كل من الطرفين شيئاً من الآخر ليعتدل الميزان، فيخطب السفن المغادرة للشاطئ الأمريكي قائلاً : « أحمل إلى الشرق شيئاً من نشاط الغرب وعودى إلى الغرب بشيء من ثقافة الشرق ، » أحمل إلى الهند بالة من حكمة الأمريكان العملية ، وعودى إلى نيويورك ببضعة أكياس من بذور الفلسفة الهندية ، اقلنى على مصر وسوريا بفيض من ثمار العلوم الهندسية ، واقفنى إلى هذه البلاد بفيض من المكارم العربية . . .

ألا إن السعادة كل السعادة هي في عمل تمل به فخصه ، بل إن العادة الحقة هي في العمل ، « لنختم الله بالأعمال ، ولنسبحه بالأعمال » - لكنه إذ أرادنا لنعمل ، فلما أراد العمل المنتج في غير صخب وضجيج . « قالت أشجار الغابة لأشجار البستان لماذا لا نسمع لأغصانك حفيفاً ، فأجابت : لأننى أستغنى عن ذلك بنمو أثمارى التي تشهد لى ، ثم سألت أشجار الغابة قائلة : ولماذا نسمع لأغصانك هذا الصوت القوى ؟ فأجابت أشجار الغابة : لكى يشعر الناس بوجودى » هذه قصة من التلمود، لها مغزاها ، فيلسوف إنسانى هو فيلسوفنا أمين الريحاني ، يريدنا لنعمل في صمت ، شريطة أن يكون حاصل العمل من أجل الإنسان ، فما هي ذى امرأة فقيرة يراها ترفش من برد الشتاء القاسى ذات ليل ، وإلى جانبها سرير طفلها المريض ، فتبعث بابنها ليشرى رطلاً من الفحم بأخر بنس في جيها ، ويعود ابنها نافخاً في يديه المرتجفتين ليدفئهما ، ويرى بالإبناء الفارغ إلى الأرض قائلاً في سخط : إنهم لا يبيعون الفحم يا أمى ، فقد أوقف أصحاب رموس المال عملية البيع إلى أن يرتفع الثمن إلى حيث يشامون ، وقصص علينا الريحاني قصة تلك الليلة بتفصيلاتها ، معقياً بقوله : « مات الطفل من الزمهرير ، مات لأن الكانون بارد ، مات لأن



فرانسوا موريك
بلغ الثمانين |

احتفلت فرنسا في أكتوبر الماضي
بمئة ميلاد فرانسوا موريك الشافعي، المفرد
جريدة «التيجارو الأدبية» عدة صفحات
حيا فيها كل أعضاء هيئة التحرير زميلهم
الكبير بكلمات رقيقة، واعدوا ما تروا ذلك
الكاتب العظيم الذي توجت حياته الأدبية
في عام ١٩٥٧ بمنحه جائزة نوبل ،
وما زال منذ ذلك التاريخ يضيف إلى
الأدب أمجاداً بعد أمجاد .

كتب بيلك دولا كروتال وجون كور
وجرافام جرين ودياجو فاربي فأجسوا
هل أن موريك أحدث ثورة في الأدب
وخاصة في الرواية ، فهذا بروس أجيرو
موريك قراء هل الاهتمام بالتصليل
النفسي أكثر من اهتمامهم بالأسداث ؟
والواقع أن القارئ يحس في كل
صفحة من صفحات «صحراء الحب»
و « الطريق إلى البحر » و « الحسل »
و « المذكرات الخاصة » و « المذكرات
الخاصة الجديدة » بروح شاعرية تنفوخ
الكلمات التي تؤثر فيه وتزعجها عنيفا
لما فيها من وصف دقيق وتحليل كامل ،
وكل كتابات موريك واقعية تؤكد
أنه كاتب ملزم ، هذا بالإضافة إلى
الكلمة التي صرح فيها منذ ثمانية أعوام
قائلا : « بعد الحرب الأسبانية لم أعد
أستطيع الانفصال عن الوجود الإنساني
القائم ، فالناس التي يعيش العالم بعدت
كلية الأوهام التي خدمت بالانفاس فيها .
إن مرأب الإنسان لا يد وأن تسفر
للمنة الإنسان التي بلا نواب و تجمت
للفاح من ضحايا الوجود » .

لموريك يناصر قضايا الإنسانية
المعلقة : يستنكر الحروب ، ويهاجم
الإستعمار ، ويدافع عن الزوج ، ويرد
أشعار ولين بترينيس التي تقول :
« لأن فقير لا أمك غير أحلامى
« وضعت أحلامى تحت قبلك
« قلبه ، وعقفت وطأ أقدامك
« فإنك تسير فوق أحلامى » .

سطل الفهم فارغ ، مات لأن قلوب أصحاب
المعادن والتجار خالية من الرحمة والحنان . ومات
مثله كثير من الأبطال في هذا الشتاء ، إن في
ضواحي المدينة صفوفاً من العجلات المملوءة فحمًا ،
صفوفاً ممتدة إلى مسافة عشرين وثلاثين ميلا ، إن
في خارج المدينة ألوفاً من قناطر الفحم موقفة -
ألوفاً من القناطر المكسدة المحبوسة عن الشعب ، وفي
داخل المدينة ألوف من العيال تكاد تهلك من الصر
والفر ، الناس تصرخ : « اعطونا فحمًا ، اعطونا
فحمًا » ، وأصحاب المعادن وشركات الاحتكار
يصدرون أوامره بتوقيف البيع إلى أن يعود
المعدنون إلى المعادن .

- ٤ -

فيلسوف إنساني هو أدينا أمين الريحاني ، يتخذ
من رحمة الإنسان بالإنسان معياراً للسلوك ليس
وراءه معيار ، ويستمد مبادئه من تجارب حياته ،
لا يقرأ الكتب لينقل عنها ، بل يعيش ويعيا حياة
مليئة خصبة وحيثاً غنياً بإحساسه غزيراً ومشاعره ،
لأن كان الكتاب - فيما يقال - نوعين : نوع
يكتب ليمش فثكون النتيجة أنه يمش ولا يكتب ،
ونوع يمش ليكتب فثكون النتيجة أنه يكتب
ولا يمش ، فإن كاتب الريحاني ليسيف نوعاً ثالثاً
يندرج هو فيه ، وهو النوع الذي يمش ويكتب ،
قراء يحيا كتابته ويكتب حياته ، وذلك هو الريحاني .
أو قل مع الريحاني كذلك إن الكتاب أحد
رجلين : فكاتب يكتب ابتغاء مرضاة القوم ،
وكاتب يكتب ابتغاء مرضاة الحق ، والفرق بينهما
هو الفرق بين ثمر البلع ونواته ، فكلوا إن شقم
من الثمر هيناً مربتاً ، لكن اعلموا بأن النواة التي
تنبؤونها هي التي ستفوح في الأرض لتتوارى تحت
تراها حيتاً ، ثم يسوق إليها الله سبحانه ، فيحيها ،
فتبزغ وتنمو ويمتد ظلها ويأكل من ثمرها الأبناء
والأحفاد - وذلك هو أدب الريحاني وفكره ،
رحمه الله وجزاه عن النهضة العربية خير الجزاء .
زكي نجيب محمود

الفلسفة



ب . ديكارت



أ . أرسطو



ج . هوبز

• عند ديكارت : إن الفلسفة مثلة في أهم جزء من أجزائها وهو نظرية المعرفة تستمد كيانها من العلم أو من العلوم المختلفة وما لها من فروع مختلفة . والميتافيزيقا التي يتنادى بها هي تلك التي تنصع الطريق للفكر والعمل لمداية البشر .

• عند هوبز : إن الإنسان ككائن عامل قبل كل شيء ، وقبل أن يكون متأملاً ناظراً ، ولكن عمله يحتاج إلى فهم طبيعته من جهة ، وطبيعة العالم من جهة أخرى ، وكيف يؤثر الإنسان في العالم من جهة ثالثة .

• عند ستروسن : الميتافيزيقا هي إيجاد الأسباب الخفية أو الباطنة أو الخائصة لما نعتقد على أساس من الظاهرة .

الانجليزية اليوم

دكتور أحمد فؤاد الأهواني

مؤقت لم يطرأ أكثر من ثلاثة عقود ، وأما الشخص
فهو الأستاذ سترون أستاذ الفلسفة في أكسفورد .
وإنما وقفنا عند موضوع واحد ، وعند
شخص واحد ، لضيق المقام عن استيعاب سائر
المذاهب والتيارات والاتجاهات .

- ١ -

ولما كان الحاضر وليد الماضي ، ولا يمكن
فهمه إلا في ضوءه ، فينبغي أن نقدم بين يدي
حديثنا بتمهيد تاريخي معاصر سريع . ومرة أخرى
نعني بالمعاصر منذ بداية هذا القرن الذي نعيش فيه .
وقد استعرض كاتب مقالة « الفلسفة الإنجليزية
المعاصرة » في كتاب « التاريخ النقدي للفلسفة
الغربية » والصادر في العام الماضي بأقلام عدد كبير
من المشتغلين بالفلسفة في إنجلترا ، هذه الفلسفة

من الطبيعي أن تسير الفلسفة في ركب الحياة
المعاصرة السريعة التغير ، فزأها تقبلت بسرعة
سريعة بعد أن كانت تتميز عن غيرها من الأفكار
العلمية أو الفنية بالثبات الشديد . لذلك لم أشأ
أن أصف الفلسفة الإنجليزية بأنها الفلسفة المعاصرة ،
لأن هذا القيد يحددها بالقرن العشرين أي أثناء
سنتين عاماً ، على حين أنني أقصد بحديثي هنا
الستينيات من هذا القرن .

وليس هذا التحديد من باب الحذقة ، بل هو
ضروري ، ما دامت الفلسفة نفسها هي صناعة
التحديد .

وتحديد آخر خلاف ذلك التحديد الزمني ،
هو الوقوف عند موضوع واحد ، وعند شخص
واحد . أما الموضوع فهو المردة إلى الميتافيزيقا بعد ثلاث

المرحلة الأولى الواقعية ، ظهرت في بداية القرن العشرين في مقابل مثالية جرين وبرادلي ، وتتمثل هذه الواقعية عند برتراند رسل في كتابه « مشكلات الفلسفة » وعند مور في كتابه « بعض المشكلات الأساسية في الفلسفة » . وظل هذا المذهب لسان حال الفلسفة الانجليزية الأكاديمية فيما بين الحربين العالميتين على الرغم من أن المؤسسين له - أي رسل ومور - قد تحولوا عنه .

المرحلة الثانية يسبب رسل : « التحليل الفلسفي » وقد نشأت عن برتراند رسل وعن وتنجستين ، وقد لبست هذه الفلسفة في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، منذ سنة ١٩٤٠ ثوب « النظرية المنطقية » وآراء هذه المرحلة جزء من حلقة أو جماعة فيينا وبرزت في الثلاثينيات في إنجلترا باسم « الوضعية المنطقية » وبلغت الأوج في كتاب آير « Ayer » « اللغة والصدق والمطلق » ، الصادر في سنة ١٩٣٦ .

المرحلة الثالثة تأسس الفلسفة القوية ، وأبرز تلميذا وتنجستين ، راييل Ryle ، وفلاسفة أكسفورد المهتمين باللغة ، وهي الفلسفة التي سادت إنجلترا في أعقاب الحرب العالمية الثانية . إن « كلا من وتنجستين ورايل وبخاصة رايل في كتابه « مفهوم الذهن » الصادر في سنة ١٩٤٩ ، يستبعد - على الرغم من تباعدها مذهبياً - الميتافيزيقا ، ويهتمس المعنى الفعلي للألفاظ في الاستعمال اللغوي ، بدلا من التماس المعاني في علم من الحقائق المجردة . وفي السنوات الأخيرة ضعف هذا الاتجاه في إنجلترا ضعفاً شديداً ، وبخاصة بعد موت الأستاذ أوستن سنة ١٩٦٠ ، وعادت فكرة الفلسفة المنظمة إلى الظهور مع بوير ، وستروسن ، وهمشير :

والأستاذ بوير Popper معروف لقراء العربية ، لا بسبب فلسفته في المعرفة ، بل بسبب نظرياته في المجتمع والتاريخ ، وكتابته « المجتمع المفتوح » (١٩٤٥) مشهور ، يناقش فيه الفلسفة الاجتماعية ويستعرض آراء أفلاطون وهيجل وماركس عن التاريخ والمجتمع . وبهنا في العرض الذي تقدمه رأيه عن الميتافيزيقا ، فهو يخالف أصحاب الوضعية المنطقية القائلين بأن قضايا الميتافيزيقا لا معنى لها ، ويذهب إلى أنها غير علمية . وله رأى خاص في النظرة العلمية والبحث العلمي : وليس معنى ذلك أطراح الفلسفة ، على العكس الفلسفة عنده متصلة أوثق الصلة بالعلم ، وكلا العلم والفلسفة يطلبان هدفاً واحداً هو تفسير العالم ، وكلاهما يسير على منهج واحد هو امتحان الفروض . والفلسفة مثلاً في أهم جزء من أجزائها وهو نظرية المعرفة تستمد كيانها من العلم أو من العلوم المختلفة وما لها من فروع مختلفة . والميتافيزيقا التي يتنادى بها هي تلك التي تفتح الطريق للفكر والعمل لهداية البشر .

أما همشير فإن شهرته في مصر أقل وأضعف ، وتدور فلسفته حول الإنسان وقيمة قواه ونشاطه في داخل الإطار الاجتماعي الذي يعيش فيه . وكتابته الأساسية الذي يسمى « الفكر والعمل » يقرر فيه أن الإنسان كائن حامل قبل كل شيء ، وقبل أن يكون مثلاً ناظراً ، ولكن عمله يحتاج إلى فهم طبيعته من جهة وطبيعة العالم من جهة أخرى وكيف يؤثر الإنسان في العالم من جهة ثالثة . لأنه يؤثر في العالم بجهاز من اللغة والمفاهيم التي توضح عليها . والإنسان بمقتضى طبيعته الإنسانية يحتاج مراحل أربع تبدأ من اللغة التي ينطق بها ويتفاهم مع غيره ويعبر عن الأشياء والمعاني ، ثم بالقصد بتطلع إلى هدف يبغي الوصول إليه ، ويمتاز الإنسان بالحرية التي يختار بها سلوكه الطريق إلى تحقيق



أهدافه ، وهو ممتاز أخيراً بأنه يتسای على نفسه في تطلعه إلى هذه المثل العليا .

وبعد ستروسن أشهر الثلاثة في الوقت الحاضر : وكتابه الذي ظفر بهذه الشهرة يسمى : « الجزئيات ، بحث في الميتافيزيقا الوصفية » صارت طبعته الأولى سنة ١٩٥٩ ، وفي طبعة شعبية سنة ١٩٦٤ .

— ٣ —

وقد آثرنا ترجمة العنوان بالجزئيات ، لا بالأفراد أو الأشخاص . وهو بالإنجليزية individuals : والجزئي يقابل الكل ويقع تحته ، مثال ذلك « إنسان » معنى كل يقع تحته جزئيات ، أو أفراد ، كثيرون هم زيد وعمرو وسقراط وغيرهم . ويقال فرد من الأفراد ، ومن الانحياز بنفسه ، وانحياز الشيء عن غيره فرد ، وانفراد وإنما يقال افراد حين يكون للشخص خصائص يمتاز بها عن غيره ، ويتعين بها ، فلا يكون هذا الشيء هو عين ذلك . ويقال « شخص » على العاقل خاصة فالناس أشخاص ، ولو أن مناطق العرب القدماء لم يختصوا الشخص بالعلاء من الناس ، بل أطلقوا الأشخاص على ما يقابل الأفراد ، وعلى الجزئيات :

وفي اللغة العربية الفرد من الناس هو الواحد منهم ، والأفراد هم الناس . وثلك غشى حين يستخدم لفظ الفرد والأفراد أن يتصرف إلى اتحاد الناس دون الأشياء وليس هذا هو المقصود منطقياً .

والعجب أن الأستاذ ستروسن نفسه ، وهو مؤلف الكتاب ، إنما أدار على الجزئيات كلامه particulars وخصص لها الجزء الأول بأكمله ، ولم يتحدث عن الأفراد إلا في بضع صفحات من جهة ظهورها — أي الأفراد — ك موضوعات منطقية ، وعندئذ تميز الأفراد عن الجزئيات :

ومن هذا يبدو أن العنوان الذي جعله الأفراد إنما قصد به اجتذاب أذهان القراء ، وإيقاعهم في حبال الفلسفة وشباكها ، حتى إذا حسب القارئ أنه مقبل على الاطلاع على أمور تخص الأفراد أي البشر وما لمس حياتهم ، إذا به يجد نفسه وقد وقع في متاهة من المنطق والميتافيزيقا ، وكلاهما ثقل على النفس :

فهم المنطق ثقل جاف ، ولكن لا مناص من اتباعه ومن تملكه حتى يكون التفكير سليماً . ألم يقل ابن سينا من قبل إن الفكر ترتيب أمور معلومة ليتأدى منها إلى أن يصير المجهول معلوماً ، وهذا الترتيب ليس بضروي ، فلا بد من قانون يفيد ذلك الترتيب وهو المنطق : كل إنسان إذن يجرى على قواعد المنطق دون أن يعرف : ومن انتقادات العرب على منطق أرسطو قولهم إن الناس كانوا ولا يزالون يفكرون تفكيراً صحيحاً قبل أن يضع لهم أرسطو قواعد المنطق ، فبد أن هناك فرقاً بين أن يفكر الإنسان تفكيراً صحيحاً بالفطرة والسليقة ، وبين أن ينظر في تفكيره ويحمله بيري أموساً صحيحاً أم فاسد . وكثيراً ما يقع المرء في الخطأ دون أن يدري ، ولو حاول أن يتبين موضع الخلل في تفكيره ما استطاع إلى ذلك سبيلاً .

والميتافيزيقا لا تقل جفافاً وثقلًا عن المنطق ، لأنها بحث في أصول الفكر ، وأصول الأشياء ، والغايات البعيدة . أو هي بحسب تعريف أرسطو البحث في الوجود من حيث هو موجود . ويكتفى أن تتأمل هذا التعريف وتحاول فهمه ليتصدع



رأسك ، وتنصرف عن الميتافيزيقا كما انصرفت من قبل عن المنطق :

ومع ذلك فإن الأمم ذوات الحضارة التي صعدت سلم التقدم والرفق وكان لها في التاريخ شأن وذكر ، أقبل مفكروها على المنطق وعلى الميتافيزيقا وكان لهم جولات موفقة في كلا هذين البحثين . وكان الجاحظ وهو الأديب قبل كل شيء - يمجّد أرسطو ويسميه صاحب المنطق ، ويعرف بدقة - كما عرف معظم المفكرين العرب - تفصيلات ذلك المنطق . فلا عجب أن ينهى أحد المفكرين الإنجليز في الوقت الحاضر فيشغل نفسه ويشغل الناس ببحث في المنطق ، وأن يسمى هذا البحث بأنه قول في الميتافيزيقا الوصفية .

- ٤ -

وكان جراحة من المفكرين في إنجلترا منذ العقد الثالث من القرن العشرين قد ابتدعوا في الفلسفة بدعة جديدة وزعموا أن الميتافيزيقا هراء ، وبحث في أمور لا يمكن الوصول إليها ، فهدموا بذلك الركن الركين في الفلسفة ، ولقيت هذه البدعة صدى ورواجاً ، ولكنها ككل بدعة لم يكتب لها طول البقاء ، وعاد الإنجليز أنفسهم كما رأينا بلسان أحد الناطقين بلسانهم اليوم - وهو ستروسن - إلى الاعتراف بالميتافيزيقا .

يقول في مقدمة كتابه : « كانت الميتافيزيقا في الأغلب تأملية ، وفي الأكل وصفية . والوصفية تقنع بوصف بناء فكرنا الفضل من العالم ، حل حين تحلل الميتافيزيقا التأملية بإنتاج بناء الفضل . وإن تمار الميتافيزيقا التأملية تبقى دائماً مشيرة لآلهام دون الوقوف عند الحد الذي تكون فيه مفتاحاً لمرحلة من مراحل تاريخ الفكر . ولما كان هذا الضرب من الميتافيزيقا متميزاً وعميقاً في نظريته المتحيزة ، كان مثاراً بطبيعته للإعجاب ومصلواً

لمنفعة فلسفية باقية . غير أن هذه الخصلة الأخيرة إنما يمكن أن تنزى إليها بسبب ضرب آخر من الميتافيزيقا لا يحتاج إلى أي سند آخر سوى البحث بوجه عام . إن الميتافيزيقا التأملية في خدمة الوصفية . وأكبر الظن أن أي ميتافيزيقي لم يكن من هذا النوع تماماً أو من ذلك ، ولكننا نستطيع أن نميز بوجه عام من التأملين ديكرات ، وليبنز وبركلي ، ومن الوصفين أرسطو وكانط . . . لا يغيب عن بالنا أن الذين اطرحوا الميتافيزيقا هم أصحاب الوضعية المنطقية ، الذين يتخلون من التحليل المنطقي أداة لمباحثهم ، وترتب على هذا التحليل القول بأن المفاهيم الميتافيزيقية ألفاظ لا تعبر عن حقيقة واقعة . ولقد كان ستروسن في بدء حياته من زمرة الوضعيين ، وتلمذ على أقطابهم وأخذ عنهم ، وبخاصة برتراند رسل . فلما شاء الخروج عليهم كان لا بد أن يبين الفرق بينه وبينهم ولذلك تساهل في المقدمة أيضاً عن هذا الفرق ، وذهب إلى أنه ليس فرقاً في الطبيعة بل في الدرجة فقط والنظرة العامة التي بها تمتاز الميتافيزيقا الوصفية . كما أن الفرق بينهما أيضاً يقع في المنهج ، ذلك أن التحليل المنطقي أو الفلسفي يقنع بالوقوف عند الألفاظ والكشف عن معانيها ، وحقيقة المعاني التي تستخدم في العبارات ، أما الميتافيزيقا الوصفية فلها تذهب إلى أبعد من ذلك إذ تتميز ، وتترك العلاقات بين الأشياء مما هو ضروري للفهم :

صفوة القول ، لا بد أن تدرك حقيقة العالم الذى نعيش فيه ، عالم الأجسام المادية ، والأصوات ، والأشخاص . وهذه الأمور الثلاثة فردية ، وتكون ما يسميه الفيلسوف ليبنتز « الموندات » . ثم نصف هذه الأفراد ، ونحكم عليها ، فتكون عندنا قضايا منطقية مركبة من موضوع ومحمول . فالأفراد أو الجزئيات تشكل نصف الكتاب ، والقضايا النصف الثانى من كتابه .

الأجسام ، والأصوات ، والأشخاص هى النماذج الثلاثة التى منها تتألف الجزئيات . ولعلك أدركت لماذا لم نقل عنوان الكتاب بقولنا الأشخاص حتى لا يلبس الأمر بما يقصده من شخص person وقد أفرد المؤلف للأشخاص باباً خاصاً . والأجسام هى هذه الأشياء التى تشغل جزءاً من المكان ، وقد جرت العادة أن يقال إن لها طولاً وعرضاً وارتفاعاً .بقى أمر الأصوات sounds ولماذا عاجلها المؤلف على حدة .

إننا نتعرف على الأشياء بالحواس الخمس المعروفة وهى البصر والسمع والشم والذوق واللمس . فهذا كتاب ، وهذا قلم ، وهذه متصلة إلى آخر هذه الأشياء - أو الأجسام - أدركناها بحاسة البصر ، وبحاسة اللمس . وقد يمكن الاستغناء فى المعرفة عن اللمس ، اكتفاء بالبصر ، كما نفعل فى رؤية الأجسام البعيدة عنا ، والتى لا نلمسها ، ونتحسسها . ولكن كل ما هو فى متناول اليد ، فإننا ندركه بالبصر وباللمس ، بل إنَّ الطفل الصغير يحدد الأطوال وبخاصة العمق بيده . وأما المشومات والذوقات فلإنها أضعف من أن يؤوبه لها ، أو أن يحسب لها حساب .

ولكن الذى يجب أن نحسب له حساباً ، ونفرد له فى المعرفة باباً ، هو الأصوات

المسموعة ، الدالة على أشياء خارجية . ونحن لا يسمنا الصوت من حيث هو كذلك ، بل الذى يسمنا فى الحقل الأول ، فى هذه « الميتافيزيقا الوصفية » التعرف على الأشياء ، ومطابقة ما فى الذهن على ما هو فى الخارج . وقد بحث المفكرون من قديم فى أمر المبركات ، والمحسوسات ، على أساس إدراكها بالبصر ، حتى لقد وصفوا الإدراك نفسه بأنه « بصر » أو « نظر » أو « رؤية » أو « بصيرة » ، إلى آخر هذه المشتقات من الأبصار والرؤية ، وكأن المعرفة كلها وقف على هذه الحاسة ، وهى التى قدموها على غيرها من الحواس الخمس .

وأين مكان السمع والمسموع والأصوات من معرفة الأشياء ، وتحديدتها ، والتعرف عليها ، ووضعها فى إطار من المكان والزمان ؟ الجديد عند هذا الفكر أنه نطن إلى أهمية السمع ومزنته ، وأنه لا يقل عن البصر أهمية فى التعرف على الأشياء . وسبيل ذلك افتراض علو الإنسان من سائر الحواس ما عدا السمع . وهذا شبيه بافتراض ابن سينا فى قوله بالرجل الطائر المعلق فى الهواء بغير حواس . غير أن ابن سينا كان يرى من هذا الافتراض أن الإنسان إذا فخل عن إدراك العالم الخارجى حين تلقى حواسه الظاهرة ، فإنه سيدرك مع ذلك ذاته ، ويحس بها . فهل يمكن إذا افترضنا أن إنساناً ما ليس له من حواسه سوى السمع أن يحدد المسافات ، ويضع الأشياء من يمين وعن شمال ، وعن فوق وعن تحت . يذهب المؤلف إلى استحالة ذلك لأن الأصوات تهبط علينا من كل جانب لا ندرى أجات من هنا أم من هناك ، من خلف أم من قدام . ومن أجل ذلك كان إدراك المسافة من طريق الأصوات قطعاً أمراً مستحيلاً . وقد ينتهى بنا الأمر إلى تصور علم بغير مكان ، يخلو من

المكان فإذا كان الأمر كذلك فأين « نضع » الأشياء ،
وأين نحددّها ؟

هذه بعض المشكلات التي تعرض حين ننسّق
في النظر إلى السموات باعتبار أنها وحدها
موضوعات جزئية داخلية في تركيب إقفائيا .

أما المشكلات الناشئة من النظر إلى « الأشخاص »
فإنها كثيرة كذلك . أولها التمييز بين أنفسنا كأشخاص
وبين ما هو خارج عنا ، ويعد شيئاً « آخر »
خلافنا ، فأنا شخص ، وكل ماسواى أشياء خارجية
عني ، حتى الأشخاص الآخرين يمكن أن نعلمهم
كذلك ، أي موضوعات خارجية . فعلى أي أساس
نفعل هذا التمييز ؟

أنا أنا ، وأنت أنت ، وهو هو ، عبارات
تجرى على ألسنة العامة من الناس ، ولكنهم لا يدركون
كيف يطابقون بينهم وبين أنفسهم ، أو بين هذا
الشخص وأنه هو هو ، اللهم إلا بالبصيرة والخدس .
ولكن التحليل العميق يدل على أنهم في متاهة هذا
القانون الذي حير الفلاسفة من قديم كما يحيرهم
اليوم ، وهو مبدأ « الهوية » وهو مصدر صاغه
العرب من « هو هو » .

وكلنا يحمل في جيبه بطاقة تسمى « الهوية »
أي التي تثبت هويته ، وقد يقال إنها البطاقة
الشخصية فعلى أي أساس تثبت الهوية ؟

— ٥ —

وليس هذا البحث عن الأفراد ، أو الجزئيات ،
منطقاً خالصاً ، ولا ميتافيزيقاً بحتة ، وإنما هو
دراسة تجمع بين الاثنين ، بين المنطق والميتافيزيقا ،
ذلك أن التيارات الحاضرة الفكرية لم تعد تميز
بين منطق بحت ، اللهم إلا في الكتب المقررة
على طلبة الجامعات ، وبين ميتافيزيقا ، لأن المنطق
من حيث إنه بحث في قوانين الفكر إنما ينتظر في
هذه القوانين من جهة مطابقتها للعالم الخارجي ،
ومن أجل فائدتها في هداية الإنسان في حياته ،

كما يقتضي إدخال الوجود الخارجي في الحساب .
ومن قديم ، ذهب المنطقة والفلاسفة وبخاصة

فلاسفة العرب . ومناطقهم إلى أن للأشياء ضربين
من « الوجود » وجود في الأذهان ، ووجود في
الأعيان . فهذا سقراط له وجود خارجي ،
أي حقيقي ، وهو المسمى الوجود في الأعيان ،
وفي الوقت نفسه عندى له وجود ذهني . و « الحق »
هو « مطابقة » ما في الأذهان لما هو في الأعيان .
هذا ما كان يقوله منطقة العرب . فهل جاء
الأستاذ ستروسن مجدداً يختلف عنهم ؟ كلا ، إنه
متفق وإياهم تماماً ، ولذلك كان أول مبدأ
تحدث عنه في كتابه هو « المطابقة » أو « التطابق »
identification ويقصد به مطابقة اللفظ ومعناه
الذهني للموجود الخارجي . وإذا لم تحدث هذه
المطابقة ترتب على ذلك الخطأ والزلل ، وضرب
لذلك أسئلة في كتابه ، ولا بأس أن نسوق بين
يدى قرائنا قصة تروى على هذا الخطأ للترفيه .
قبل أن نخادماً أبه اشتغل عند سيده ، فأرسلته
لشراء « باذنجان » من بائع الخضار ، فسألها الخادم
وما بالباذنجان ، قالت : هو شيء أسود له حمالة
خضراء . وذهب الخادم إلى بائع الخضار ، فوجد
هناك شخصاً أسود يلبس حمالة خضراء ، فطلب
منه الخضور لمقابلة سيده ، واصطحبه إلى الدار
حتى إذا دخل من الباب صفق قائلاً : لقد حضر
الباذنجان .

نحن إذن في حاجة إلى مطابقة ما في الذهن
لما هو في الخارج ، حتى نصل إلى الحقيقة ،
أو على الأقل لنم بيننا الاتفاق عليها ، والتفاهم
بين الناس بشأنها .

وكان أرسطو في الزمن القديم يبدأ من
« الجزئيات » ، ويسمى « الجوهر الأول » وهذه
الجزئيات أو الجوهر الأول هي المحسوسات



كما رأينا ، وإنه ليعترف بذلك ، حين يقول في صدر كتابه إن الأفقيين لم يتركوا مشكلة دون حل ، ولكننا يمكن أن نعيد التفكير في تلك المشكلات ، وأن نصورها بطريقة جديدة .

وختلاصة هذه الصياغة أن " العالم الذي نعيش فيه يتألف من أجسام ومن أشخاص ، وكلاهما من الأوليات التي من أفرادها يتشكل بنية العالم . وأن " الجزئيات تشغل من الموضوعات المنطقية منزلة جوهرية ، لأن " الجزئيات يعد بمثابة " القوذج " للموضوع المنطقي . وهو يسلّم " بوجوده " هذه الأجسام وهؤلاء الأشخاص ، لأن افتراض عدم وجودها يبعث موجة من الشك في هذا العالم ، وأساس اليقين بوجودها هو مجرد إيمان لا سند له من الفكر والاستدلال ، فهو إذن من الأوليات . فالتناس العاديون يعتقدون في وجودها ، ويسلمون بذلك كبدية للتفكير ، والفلاسفة الذين حاولوا البرهنة على وجودها أجهلوا أنفسهم دون طائل ، ويمكن الكشف عن كثير من السفهات في استدلالهم ، وأن " بعضهم قد رفض القول بوجودها . مهما يكن من شيء فمن الصعب بيان أن مثل هذه الاعتقادات يمكن الدفاع عنها ، دون بيان اتفاقها مع جهاز المفاهيم التي يعمل الذهن بواسطتها ، وكيف أن تلك الاعتقادات تعكس نسيج هذا الجهاز الذهني . ويختم سترومن كتابه بقوله : " فإذا كانت الميتافيزيقا هي إيجاد الأسباب الحقة أو الباطلة أو المائعة لما نعتقد على أساس من القطرة ، فهذه إذن هي الميتافيزيقا " .

أحمد فؤاد الأهواني

المركبة من مادة وصورة وهي التي تملأ العالم ، وتشكل فيه الكثرة اللامتناهية ، مثل مقراط وأفراد الناس وملايينهم منذ وجدوا إلى يوم يفنى العالم ، وهذا شيء يصعب حصره وعده . ولكن أرسطو ارتفع من الجزئيات إلى الكلّيات ، مثل إنسان بالنسبة لسقراط وزيد وعمرو وغيرهم ، والكلّي محدود محصور متناه ، وجوده مشكلة من المشاكل الفلسفية منذ أرسطو حتى اليوم ، أنه وجود ذهني فقط ، أم له وجود واقعي في الخارج ، أم أنه مجرد لفظ لا ينطبق على حقيقة خارجية ؟ ولعلك تذكر أن أصحاب التحليل المنطقي الذين ينكرون المعاني التي تستخدم دون أن يكون لها إشارة فعلية إلى شيء حقيقي ، لم يأتوا بمجديد يختلف عن الاسمين اللذين ظهرا في العالم القديم وفي العصر الوسيط . ذلك أنك تشير إلى سقراط ويدل عندك على معنى له وجود في الخارج ، ولكنك حين تقول إنسان ، فاهنا الذي تشير إليه ؟ إنه لا يعدو أن يكون سوى لفظة اصطلاح الناس عليها . وهناك حلول كثيرة لهذه المشكلة ، نفي مشكلة الصلة بين المعاني الجزئية والمعاني الكلية ، وقد ارتضى الأستاذ سترومن نفسه أن يأخذ بالحل الذي ذهب إليه ليبين في قوله بالموناد . وليبنز كما نعلم يقرر أن الجزئيات هي الحقائق الأولى ، ويسميا " الموناد " وأن أي فرد من الأفراد لا يمكن أن يشبه فرداً آخر أو أن يتطابق وإياه . ومن أقواله المشهورة في كتاب " المونادولوجيا " أنه لا توجد وثنان في شجرة واحدة في غابة واحدة مشابهان تمام التشابه .

— ٦ —

إذا كان الأمر كذلك فما الجديد الذي جاء به الأستاذ سترومن ؟
إنه لم يأت بمجديد لم يكن موجوداً من قبل .

المعرفة العلمية وطبيعتها

دكتور ذكريا ابراهيم



ج . بشار

حقاً مشاعاً لآثار الحضارات والطبقات وأصحاب
المعتقدات ... »

يبد أننا لو عدنا إلى تاريخ التفكير البشرى ،
لتحقتنا من أن التفسير العلمى إنما يمثل مرحلة حديثة
من مراحل النظر العقلى . فليس الانجاء العلمى
اتجهاً ثلقائياً لدى الإنسان ، بل هو ظاهرة
متأخرة فى تاريخ الفكر الإنسانى . وكلنا يذكر
بلا شك كيف أثبت أوجست كونت فى قانون
الأطوار ثلاثة أن المعرفة العلمية قد جاءت متأخرة
فى تطور العقل البشرى ، فكانت بمثابة ثمرة
لعملية بطيئة من التضج العقلى استطاع بعدها
الإنسان أن يتخلص من كل من التفسيرات
اللاهوتية للعالم من جهة ، والعقلية الميتافيزيقية فى
تلميل الظواهر من جهة أخرى . وهكذا عدل
الإنسان عن تصور العالل النهائية للأشياء ، وأصبح
يقنع بوصف الكيفية التى تقع على نحوها الأحداث .
ويعد أن كان الإنسان يفسر (مثلاً) ظاهرة

كثيراً ما يحاول الباحثون فى العلم ربط المعرفة
العلمية بالحس المشترك ، فترام يقررون كما فعل
الفيلسوف الإنجليزى هربرت سبنسر فى كتابه
« المبادئ الأولى First Principles » أن العلم إن
هو إلا صور مترتبة من صور المعرفة المادية
المشركة . وهم يعللون هذه الصلة بقولهم
إن المعرفة العلمية لاتعارض فى صميمها مع
ما يظهرنا عليه الإدراك الحسى المادى : لأن العلم
هو مجرد استمرار لحب الاستطلاع المادى الذى
يدفع بالمرء إلى التساؤل عن علل الظواهر : ويمضى
أحد الباحثين ه . ليفى فى كتابه « علم العلم
The Universe of Science » إلى حد أبعد من
ذلك فيقول : « إن العلم يبدأ بالحس المشترك »
ويتهى أيضاً بالحس المشترك . والطابع المميز
للمعرفة العلمية هو أنها أولا وبالذات معرفة
ديموقراطية ، فلا يمكن أن تبقى هذه المعرفة وفقاً
على طبقة خاصة ، بل هى لابد من أن تصبح



٥ - برجسون

● ليس العلم في صميمه سوى ذلك الجهد الشاق الذى يبذله الإنسان في سبيل استبعاد ذاته والتخلط على النزعة التشبيهية والتخلص من شق شعوريه الإسقاط الذاتى حتى يتوصل إلى إدراك ما بين الظواهر من علاقات موضوعية لا تكون مجرد انعكاس لأحواله وعواطفه وميوله .

● منظم فلاسفة العلم المحدثين يميلون إلى القول بأن الحقيقة العلمية هي في صميمها واقعة مكتوبة أو منشأة أو مركبة ، وليس لواقعة أي معنى علمي ، أو أية دلالة علمية اللهم إلا إذا أدخل عليها من التعديل ما يجعل لها خصائص موضوعية .

على الطبيعة ، وهو كثيراً ما يفضل ذلك بطريقة تلقائية لاشعورية . وهكذا انطلق الإنسان البدائي إلى القول بأن أبول Eole إله الرياح يغضب كما يغضب بنو البشر ، ولم يجد الفلاسفة أنفسهم أي حرج في أن يقولوا إن الطبيعة تجزع من الخلاء ، وكأنما هي شخصية إنسانية تصيق ذرعاً بالفراغ ! ولم تصل البشرية إلى مرحلة الروح العلمية إلا يوم استطاعت أن تستبعد من دائرة المعرفة شق مظاهر الإسقاط السيكولوجي الطفلي اللاشعوري ، لكي تخضع المعرفة نفسها لعملية «تحليل نفسياني» دقيق . ولاشك أن هذه العملية السيكولوجية هي من الصعوبة بمكان ، فضلاً عن أنها قد لا تنتهي يوماً ، ولكنها على كل حال ثمرة لجهود أجيال متعاقبة عمل أهلها على تثبيت دعائم الروح العلمية . وربما كان من واجبتنا أن نتذكر دائماً أن البشر قد وجلوا على ظهر الأرض منذ آلاف السنين ومع ذلك فإن الفيزياء العلمية إنما ترجع إلى

الإعصار بإرجاعها إلى غضب إله الرياح (كما كان الحال في المرحلة اللاهوتية) ، أو بإرجاعها إلى القوة الديناميكية الكامنة في الرياح (كما كان الحال في المرحلة الميتافيزيقية) ، أصبح يفسرها بتقل الهواء من مناطق الضغط العالي إلى مناطق الضغط المنخفض في الجو ، وهو التفسير الوضعي الذي يقسوم على ربط الظواهر بعضها ببعض ربطاً موضوعياً محضاً .

المعرفة البدائية والنزعة التشبيهية

لو أننا نظرنا إلى التفسيرات البدائية للظواهر الطبيعية ، لوجدنا أنها تشبه إلى حد كبير تلك التفسيرات التي تبادر إلى أذهان أطفالنا اليوم : فالإنسان البدائي يفسر الطبيعة بإسقاط عواطفه عليها ، مثله كمثل الطفل حين يخلع على الظواهر صفات بشرية ، متأثراً في ذلك بالنزعة التشبيهية anthropomorphisme السائدة لديه . والواقع أن الإنسان يميل دائماً إلى إسقاط سيكولوجيته الخاصة

القرن السابع عشر ، في حين ترجع الكيمياء إلى القرن الثامن عشر ، بينما لم يظهر علم الأحياء إلا في القرن الماضي .

التحليل النفسي للمعرفة

لو أننا أمعنا النظر إلى المعرفة التلقائية الموجودة لدينا عن الواقع ، لوجدنا أنها في صميمها مضادة للعالم . والسبب في ذلك أن هذه المعرفة لم تخضع لأي تحليل نقساني ، بل هي قد صدرت عن مجرد عملية إسقاط لأحلامنا وأهوائنا على الطبيعة . وحسبنا أن نرجع إلى كتاب أرسطو (مثلاً) في الطبيعيات لكي نجد نموذجاً لهذا النوع من المعرفة الخسبة التي تشيع فيها السيكولوجية البشرية : فنحن نلاحظ هنا أن أرسطو يفسر الكوسمولوجيا السماوية بالالتجاء إلى سيكولوجية النفس السعيدة بينما نراه يستند في تفسيره للفيزياء الأرضية إلى سيكولوجية النفس القلقة ثم هو يفرق بين نوعين من الأجسام : أجسام خفيفة (كالدخان) تمضي دائماً نحو الآفاق العليا وأجسام ثقيلة (كالجرم) تمضي دائماً نحو الأماكن الدنيا . وهذه الضيقة إنما تدل على أن « الأعلى » هو « المحل الطبيعي » للأجسام الخفيفة ، في حين أن « الأسفل » هو « المحل الطبيعي » للأجسام الثقيلة ، وكان الأجسام الجهادية أشبه ما تكون بالموجودات البشرية التي تحاول دائماً العودة إلى موطنها الأصلي .

وهنا يبدو لنا بوضوح أن أرسطو قد اسقط على الديناميكا « عقدة حب الاستفراغ » ، فنب إلى الأجسام الجهادية ميلاً خاصاً نحو العودة إلى مقرها الأصلي .

والواقع أن حديثنا العادي عن الظواهر الطبيعية مليء بالتعبيرات التشبيهية التي فيها نتخلى عن الشمس ولواء وأفواء صفات بشرية تشيع فيها الحياة . بل إننا حتى حيناً نقول « إن السماء زرقاء » فإنا قد

نفترض أن « السماء » جوهر ، وأن الزرقة صفة من صفات هذا الجوهر ، وكأن العالم نفسه مجموعة من الجواهر والصفات ! وهنا يتخذ « الإسقاط » طابعاً سيكولوجياً ولفظياً في الآن نفسه ، فيستحيل العالم بأسره في نظرنا إلى طائفة من الموضوعات والمحمولات ، وكأنما هو مجرد « عالم منطقي » أو لفظي !

والإنسان بطبيعته يميل إلى رؤية العالم على صورته ومثاله ، فهو ياتئال في حاجة إلى جهد شاق حتى يستطيع أن يرى العالم على ما هو عليه . وليس العلم في صميمه سوى ذلك الجهد الشاق الذي يبذله الإنسان في سبيل « استبعاد ذاته » ، والتغلب على « النزعة التشبيهية » ، والتخلص من شئ ضروب « الإسقاط الذاتي » ، حتى يتوصل إلى إدراك ما بين الظواهر من « علاقات موضوعية » لا تكون مجرد انعكاس لأهوائه وعواطفه وميوله .

وهكذا (مثلاً) يفتن الإنسان إلى أن السماء ليست مجرد موضوع منطقي أو جوهر ، ينسب إليه بحمولاً خاصاً أو صفة معينة ألا وهي الزرقة ، بل إن زرقة السماء إن هي إلا أثر لانتشار أشعة الطيف الشمسي بطريقة غير متساوية .

بيد أن تحقيق « الموضوعية العلمية » لا يستلزم العمل على « استبعاد الذات » فحسب ، بل هو يحتاج أيضاً إلى معارضة الإدراك الحسي العادي . وكثيراً ما يتوهم الناس أن كل ما تقتضيه المعرفة العلمية لا يكاد يتجاوز استبعاد العناصر الذاتية التي تجيء إلينا من قبل أهوائنا ، وخيالاتنا ، وعاداتنا ، من أجل العودة إلى نوع من الإدراك الحسي التلقائي الذي فيه ندع الوقائع تتكلم وتتعلق هي نفسها بلسان حللنا . ولكن هؤلاء ينسون أو يتناسون أن الإدراك الحسي العادي محمّل منذ البداية بالكثير من العناصر الذاتية ، في حين أن الواقع العلمي الموضوعي هو في حاجة دائماً إلى أن يركّب بكل جهد ومشقة ، فهو لا بد من أن يكون ثمرة لجهود خاصة

وعمليات معقدة إلى أبعد الحدود . ومعنى هذا أن « المدرك الحسى » الذى يُقدّمه لنا الإدراك الحسى التلقائى بطريقة مباشرة لا بد من أن يكون ذاتياً ، فى حين أن « المعرفة العلمية » التى يركبها العالم بطريقة غير مباشرة مستعياً ببعض الأساليب الخاصة والطرق الملتوية لا بد من أن نجده موضوعية .

العلم والملاحظة العادية

كثيراً ما يقع فى ظننا أن الملاحظة الحسية العادية هى السبيل الأوحى الذى يوصلنا إلى العلم ، ولكن الحقيقة أن ما يكشف لنا عنه الإدراك الحسى قلماً يقتادنا إلى أعتاب المعرفة العلمية بمعناها الدقيق . وقدعاً فطن الفلاسفة الطبيعيون إلى العناصر الأربعة التى تتكون منها الأشياء ، ألا وهى الماء والنار والهواء والتراب ، ولكن هذه المعرفة الساذجة التى كشف لهم عنها إدراكهم الحسى العادى قد وقفت قروناً عديدة حجرة عثرة فى سبيل تقدم المعرفة العلمية الدقيقة . والواقع أن الملاحظة البسيطة قلماً توصلنا إلى الحقيقة العلمية : فإن المرء ليستطيع مثلاً أن ينظر إلى الذهب ساعات طوالاً دون أن يتمكن مع ذلك من فهم ظاهرة « الاحتراق » . وقد يستثير لدينا منظر الذهب ذى الأشكال الغريبة والألوان الزاهية كثيراً من أحلام البقعة والرغبات اللاشعورية ، ولكنه لن يكون مصلحاً علم : لأن العلم يستلزم العمل على تجاوز المظاهر الحسية من أجل التنازل إلى العلاقات الخفية التى تكمن وراء كل هذه المظاهر . وإذا كنا قد رأينا فيما سبق أنه لا علم إلا بما هو خفى ، فإننا نستطيع الآن أن نضيف إلى ما أسلفنا أن الإدراك الحسى العادى المتبدل كثيراً ما يحول دون تقدم المعرفة العلمية الدقيقة كما حدث بالنسبة إلى ظاهرة دوران الأرض حول الشمس : إذ عمل الإدراك الحسى المباشر على إخفاء هذه الواقعة عن

أعين العلماء قروناً طويلة . كذلك غابت عن أذهان أهل العلم قديماً حقيقة ظاهرة سقوط الأجسام ، بسبب رؤيتهم لبعض الأجسام الخفيفة التى كانوا يحملونها تتصاعد نحو السماء بدلاً من أن تسقط نحو الأرض . ولما تقلعت المعرفة العلمية ، أدرك الناس أن جميع الأجسام تسقط ، حتى تلك التى قد يبدو فى الظاهر أنها لا تسقط : فإن الطيران نفسه إن هو إلا سقوط مكشوف أو معاق . وهكذا أصبحنا نفهم أن ورقة الشجر الذابلة التى تطير فى الهواء أو تنجس نحو الأرض على شكل لولبى تعسفى إنما تسقط فى الحقيقة عمودياً على الأرض . وإذا كان هبوب رياح الخريف قد يعاكس فى الظاهر واقعة السقوط العمودى ، إلا أن الرياح هنا لا تخرج عن كونها أعراضاً يستطيع الفكر العلمى أن يعمل لها حساباً ، بمجرد ما يهتدى إلى قانون السقوط العمودى المستقيم ، فلا يعود بأحد بشئ مظاهر السقوط المائل المنحرف . ونحن بصوغ الفكر العلمى قانون سقوط الأجسام فى صورة رياضية دقيقة فإن ظاهرة السقوط كما يقول بشار تكون عندئذ قد انتقلت من اللغة التجريبية إلى اللغة العقلية .

حقاً إن الفلاسفة التجريبيين قد توهموا أن الإدراك الحسى المباشر هو مفتاح العلم ، ولكن الحقيقة أن هذا الإدراك قد وقف حجر عثرة لمدى طويل فى سبيل تقدم العلم . ولعل هذا ما مناه الفكر الفرنسى المعاصر بشراحياً قال إن الملاحظة التجريبية ليست مصدر العلم ، بل هى مجرد حائق لوعية فى سبيل « المعرفة العلمية » . فالإدراك الحسى المباشر المتبدل كثيراً ما يتخذ صبغة « العائق الإپستمولوجى » : obstacle épistémologique الذى يحول دون الوصول إلى القانون العلمى ، فيمنع العلماء من تخطى المظاهر الحسية الخداعية للوصول إلى التفسير العقلى الصحيح .

عالم ملى بالموجودات المتمايزة المستقلة ، فى حين تضع المعرفة العلمية محمل : الموجودات مجرد علاقات . فالعلم لا يرى فى زرقه السماء صفة تنسبها إلى جوهر ، كما أنه لا يرى فى حرارة الصوف أو برودة الرخام كيفيتين تنسبان إلى موجودين مختلفين ، بل هو إنما يرى هنا مجرد علاقات تعبر عن وجود روابط بين جسمى من جهة ، وتلك الموضوعات من جهة أخرى . وإذن فإن كل صفات الأشياء الظاهرية إنما ترد فى الواقع إلى مجرد علاقات مع أشياء أخرى ؛ بدليل أن الوزن يتوقف على مجال الجاذبية ، كما أن لون أى شئ إنما يتوقف على الضوء الذى يعكسه ... الخ .

بناء الواقعة العلمية

إذا كان قد وقع فى ظن البعض أن الحقيقة العلمية ليست سوى واقعة ملاحظة تدركها الحواس بطريقة تلقائية سلبية ، فإن معظم فلاسفة العلم المحدثين يحملون إلا القول بأن الحقيقة العلمية هى فى صميمها واقعة مكونة أرمشاة أو مركبة . فليس الواقعة أى معنى حاسى ، أو أية دلالة علمية ، أهم إلا إذا أدخل عليها من التمديل ما يجعل لها خصائص موضوعية قابلة للقياس . وليس « الإتياء العلمى » أو « التركيب العلمى » سوى تلك العملية الفنية التى يقوم بها العالم حين يتخيل سلسلة من الوسائل المصطنعة والأدوات التكنيكية للانتقال بالملاحظة إلى المجال البصرى المكافئ . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول إن الإحساس العضلى بالثقل إن هو إلا إحساس ذاتى غامض لا أثر لتحديد فيه : فإذا أريد لظاهرة الثقل أن تصبح واقعة علمية بمعنى الكلمة ، كان لا بد لنا من الاستعاضة عن مثل هذا الإحساس الذاتى الغامض بالرجوع إلى قرارة علمية دقيقة لحركة لإبرة خاصة فوق ميزان معد خصيصاً لهذا الغرض . ولم يتقدم

لو أننا أمعنا النظر إلى الإدراك الحسى التلقائى ، لوجدنا أنه يضع تحت أبصارنا علماً كيفياً مليئاً بالأصوات والألوان والروائح وشئى الكيفيات الثانوية ، فى حين أن المعرفة العلمية - على العكس من ذلك تماماً - تحيل الكيفيات إلى كميات ، وتستعاض عن الأحاسيس الغامضة بالأصوات والألوان بدراسة قياسية للذبذبات الصوتية والموجات الضوئية . وإذا كان البعض قد قال : « إن ظهور القياس كان ناتجاً عن العصر العلمى » ، فليس بدعاً أن تكون المعرفة العلمية معرفة كمية دقيقة تقوم على القياس . ولعل هذا ما حدا بالعالم الفرنسى لدانتك Le Dantec إلى القول بأنه : « لا علم إلا بما يقبل القياس » . ومن جهة أخرى ، فإن الإدراك الحسى العادى يقدم لنا عن العالم صورة مركبة مليئة بالأحداث ، وكأن العالم حقيقة متعددة غير متجانسة ، فى حين أن المعرفة العلمية تحيل إلى الاستعاضة عن التعدد التجريبى بالثوحيد العقلى ، فزى الكيمياء مثلاً ترجع الأجسام جميعاً إلى عدد محدود من الأجسام البسيطة التى تتلاق وتآلف فيما بينها على أنحاء عديدة ، بمعنى أن الأجسام تتألف من ذرات ، والذرة نفسها تقبل التحليل ، مادامت تتركب بدورها من إلكترونات . وبعد أن كان القدماء يرجعون الأجسام إلى عناصر أربعة غير متجانسة ، ألا وهى الماء والهواء والنار والتراب ، أصبح المحدثون يرجعونها إلى عنصر واحد بسيط ، ألا وهو الإلكترون . والعلم الحديث يتصور الإلكترون على أنه « جسيم مرتبط بموجة مستمرة » ، فهو يعدّه بمثابة « فئة » أو « مجموع » ، ويتحدث عنه بوصفه « نسيجاً من العلاقات » . وفضلاً عن ذلك ، فإن الإدراك الحسى التلقائى يكشف لنا عن

علم الكهرباء إلا يوم نجح العلماء في اختراع أجهزة علمية تستخدم الكهرباء لإحداث آثار قابلة للقياس في المكان (بتحرك إبرة الأمبيرومتر ampèremètre أو الجلفانومتر galvanomètre الخ).

التجريب في العلم

إذا كانت المعرفة العلمية معرفة اختيارية empirique فإن المعرفة العلمية معرفة تجريبية expérimentale والمعرفة التجريبية تستلزم نظرية من جهة ، وأداة أو جهازاً من جهة أخرى . والواقع أن مجرد استعمال أية أداة مهما كان من أساطيرها - كالترموتر مثلاً - من شأنه أن ينفذ بنا إلى والعالم العلمي . فنحن حين نقيس درجة الحرارة بملاحظة تمدد عمود من الزئبق داخل أنبوبة مدرجة إنما نقوم بملاحظة علمية بمعنى الكلمة . والملاحظة العلمية تفترض بالضرورة أجهزة أو أدوات ، ولكن الأداة أو الجهاز يفترض بدوره نظرية ، فإن الترمومتر - مثلاً - يفترض نظرية ، وتمدد الحراري . ولهذا يقول بشار : في كتابه « الروح العلمية الحديثة » : « إن الأجهزة العلمية ليست سوى نظريات متحققة مادياً » وكلما تقدم العلم نأت الواقعية العلمية عن « الواقعية الغنفل » ، أضى عن الواقعية البسيطة التي تمثل أمام الإدراك الحسي العادي المبتذل ، واندرجت في علم تكنيكي مركب هو عالم « المعرفة العلمية » ومعنى هذا أن العلم يستعير عن العالم المدرك حسيًا بعلم آخر مركب صناعيًا . وهذا التركيب أو البناء العلمي هو تركيب عقل تصوري من جهة ، وفي تكنيكي من جهة أخرى . فالواقعية العلمية ليست سوى نتيجة توصل إليها في ظروف خاصة ، تحت شروط معينة ، بمعنى أنها تستند إلى رأس مال ضخم من « المعرفة » و « التكنيك » . وربما كان الفارق الرئيسي بين العالم الحسي العادي والعالم العلمي الموضوعي أن الأول منهما يقوم على بعض ارتباطات كونها العادة ، في حين أن

الثاني منهما يقوم على شبكة معقدة من الإجراءات التكنيكية والعمليات الذهنية . ولأن فان النشاط العلمي هو في صميمه نشاط بنائي تركيبي ، لا مجرد نشاط تأمل إدراكي ، وهذا هو السبب في احتياجه دائماً إلى نظريات وأدوات .

دقة المعرفة العلمية

إذا كانت الدقة التي تصاغ فيها المعرفة الحسية العادية لغة مهوشة غير دقيقة ، فإن اللغة التي تصاغ فيها المعرفة العلمية الحديثة لغة رياضية دقيقة صارمة . وحسبنا أن ننظر إلى اللغة التي يستعملها الحس المشترك لكي نتحقق من أنها لغة غامضة ليس فيها فواصل حادة بين الفئات المتمايزة أو الأنواع المتباينة ، فضلاً عن أنها تستعمل حدوداً مختلطة لا أثر فيها للتمييز النوعي بين الفوارق الصغيرة والمعاني الدقيقة التي تدرج تحت تلك الحدود . ونظراً لما في لغة الحس المشترك من تساهل ونجواز وعمومية ، فإن معتقدات الرأي العام تتمتع بضرب من الثبات الذي قد يكتب لها اللوام قروناً عديدة ، بينما تظل المعرفة العلمية نهباً للتغير والتطور ، فلا تكاد نجد بين النظريات العلمية ما قد يتمتع بمثل هذا الثبات أو الاستمرار . ولا شك أنه لمن الصعوبة بمكان أن يضع الباحث نظرية علمية تظل قائمة صارية المفعول على الرغم من المراجعات الدقيقة الخوالية والملاحظات النقدية المتتابة ، خصوصاً إذا كانت وسائل الضبط (أو المراجعة) دقيقة صارمة تستلزم التنبؤ بالمستقبل تنبؤاً علمياً محكماً . ولكن هذا لا يمنعنا من أن نقول إن للحقائق العلمية مزية كبرى بالقياس إلى المعلومات العادية : فإن القضايا التي تعبر عنها تقبل الاندماج في « أنظمة » دقيقة واضحة من التفسير ، فتساعد على التحقق من صحة قضايا أخرى قريبة منها أو متماثلة معها . ولعل من هذا القبيل مثلاً ما لوحظ من أن التجارب التي أجريت على الخواص الحرارية للأجسام الجائدة قد كانت بمثابة وسائل ناجعة

ثم عن طريقها إثبات بعض نظريات الضوء في علم الفيزياء الحديث .. الخ .

هذا إلى أن المعرفة العامة قلما تنجح في تمييز الحدود التي وقف عندها صحة المعلومات، بينما تهتم المعرفة العلمية بالتعرف على حدود صدق الأحكام، فتراعى الدقة وتلتزم الصرامة في استخدام ما بين يديها من معلومات . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول : إن المعرفة العلمية تعلم أن السحاب مخصب الأرض ، ولكنها لا تعرف متى ولا أين ينبغي التوقف عن استخدام الأسمدة . ومن هنا فإن الفلاح العادي قد يستمر في الاستعانة بالأسمدة في ظروف غير مواتية ، فتكون النتيجة إصابة التربة بأضرار وخيمة . وفضلاً عن ذلك ، فإن المعرفة العامة هي بطبيعتها قاصرة ناقصة ، في حين أن المعرفة العلمية تسعى جاهدة في سبيل العمل على إزالة مثل هذا القصور أو النقص : فإذا كان الرأي العام يقرر أن الماء يتجمد إذا برّد تبريداً كافياً ، فإن المعرفة العلمية تريد أن تحدد على وجه الدقة درجات الحرارة المختلفة التي تتجمد عندها السوائل ، كما أنها تهتم ببيان المقصود بكلمة « الماء » والمقصود بكلمة « التبريد » الخ . ومعنى هذا أن المعرفة العلمية حريصة على أن تبين لنا لماذا يتجمد ماء الشرب واللين في درجات حرارة معينة ، على الرغم من أن ماء الصيحات لا يتجمد في مثل هذه الدرجات نفسها .

وربما كان من مظاهر نقص المعرفة العادية أنها كثيراً ما تقع في التناقض ، فعلى الناس يؤمنون بمعتقدات غير متفقة بعضها مع البعض الآخر ، أو يناهون بأراء غير متسقة لا يستقيم بعضها إلى جوار البعض الآخر . فالتناس مثلاً في بعض البلاد الأمريكية يطالبون بزيادة كيات النقد ، ولكنهم في الوقت نفسه يريدون لمصلتهم أن تكون ثابتة ، ثم هم يسلمون بمبدأ دفع الديون الأجنبية ، ولكنهم مع ذلك قد يناهون بضرورة اتخاذ إجراءات

لمنع استيراد البضائع الأجنبية ، وهم جراً . ولكن هذا التناقض نفسه في الأحكام التي يصورها الحس المشترك كثيراً ما يدفع بالعلم إلى التطور ، فيكون بمثابة حافز على ترقى المعرفة العلمية . وليس من شك في أن العلم حين يعمل على إدخال مبدأ التفسير المنهجي للظواهر ، وحين يهتم بتحديد شروط الأحداث ونتائجها ، وحين يحرص على إظهار العلاقات المنطقية القائمة بين القضايا بعضها والبعض الآخر ، فإنه بذلك إنما يضرب على جذور تلك التناقضات ، ويقضي على الأسباب الأصلية لظهور أمثال هذه المفارقات . ومعنى هذا أن الملاحظة النقدية والتجريب هما الكفيلان بالقضاء على كل ما في التجربة العادية من مظاهر التناقض وأوجه الصراع . والواقع أن سياسة العلم إنما تقوم على تعريض دعاوية المراجعة ، وإخضاعها لمعطيات التجربة ، وإعادة فحصها في ظروف دقيقة محكمة بالطرق الحسائية الصارمة . وليس معنى هذا أن القضايا الحس المشترك لا بد بالضرورة من أن تكون خاطئة ، وإنما كل ما هنالك أن هذه القضايا قلما تكون قد وضعت تحت محك الاختبار المنهجي المنظم ، في ضوء وقائع أو معطيات قد أعدت خصيصاً لتحديد مدى دقة تلك الأحكام ومعرفة مجال مشروعيتها . وتبعاً لذلك فإن التفسير العلمي لا يمكن أن يقع بالمبادئ الأولى المرجحة أو العوامل الاحتمالية الممكنة التي قد تؤيد وقائع الخبرة العادية المألوفة بطريقة غامضة مهوشة بل هو ينشد دائماً أبداً تلك الفروض التفسيرية التي توضع تحت محك الاختبار بطريقة دقيقة صارمة، لمعرفة نتائجها المنطقية بطريقة استنباطية حاسمة .

وليس معنى هذا أن ثمة قواعد دقيقة صارمة لا بد للباحث العلمي من أن يلتزمها بمخافتها حتى يكون قد سار وفقاً لما يقضي به المنهج العلمي ، بل لا بد لنا من أن نتذكر دائماً أنه لا توجد في العلم قواعد

لاكتشاف أو الاختراع أو الابتكار ، كما أنه لا توجد في الفن قواعد المخلوق أو الابتكار أو الإبداع . فليس ثمة قائمة معينة من الإجراءات العملية الخاصة أو القواعد الفنية المحددة التي لا بد للباحث بالضرورة من أن يلتزمها بكل دقة حتى تكون دراسته علمية ، وإنما لا بد لكل باحث من مراعاة طبيعة الموضوع أو المشكلة التي يضعها موضع البحث . كذلك ينبغي أن نلاحظ أن النهج المنهج العلمي لا يمكن أن يكون هو الكفيل وحده بتجنب الباحث كل أسباب الخطأ ، وضمان صحة نتائجه ، كما أنما هو يحقق من تلقاء نفسه للباحث الذي يستعين به شيء أسباب النجاح ، ويرسم أمامه طريق الوصول إلى الحقيقة ! وإنما لا بد للباحث من أن يفهم حتى يفهم أن الجهد العلمي هو في صميمه « غمطرة » يعنى فيها العالم كل ما لديه من أجهزة ، وفروض ، وتركيبات رياضية ، حتى ينظم الواقع تنظيمًا عضويًا صحيحًا . وعندئذ لن يجد الباحث صعوبة في أن يتحقق من أن كليات الواقع العلمي إن هي إلا ثمرات لمناهجنا العقلية ، ولكن بشرط أن تبقى الحركة الديالكتيكية قائمة بين العقل والتجربة .

القيم البشرية بين العلم والمعرفة العادية

أخيراً لا بد لنا من أن نشير إلى أن المعرفة العادية لا تهتم إلا بتلك الأحداث أو الأمور التي تكون لها علاقة بالحياة العملية أو قيمة بالنسبة إلى الوجود البشرى ، في حين أن المعرفة العلمية لا تدخل في حسابها القيم البشرية ، ولا تقصر دراستها على الموضوعات الهامة بالنسبة إلى الحياة العملية ، فإذا كان التنجيم مثلاً يهتم بمعرفة أوضاع النجوم وحركات الأجرام السماوية حتى يحدد تأثيرها على مصائر البشر وحفظ الناس ، فإن علم الفلك — على العكس من ذلك — يدرس أوضاع النجوم وحركات الأجرام السماوية ، دون أدنى إشارة إلى

مصائر البشر أو حفظ الناس . وإذا كان مربو الخيول وغيرها من الحيوانات يستطيعون الحصول عن طريق الخبرة العملية على الكثير من المعارف حول مشكلة تناسل الحيوانات وطرق تحسين نسلها ، فإن علماء الحيوان النظريين لا يوجهون إلى أمثال هذه المسائل سوى عناية عرضية ، لأن ما يهمهم أولاً وقبل كل شيء إنما هو دراسة آليات الوراثة ومعرفة قوانين الترقى التكويني .

بيد أن كثيراً من الكشوف العلمية الكبرى — كما لاحظ بعض الباحثين — قد نشأت عن بحوث عملية مغرصة ، أو لتحقيق أهداف نفعية تطبيقية ، كما حدث مثلاً حين قام العالم الفرنسي باستير Pasteur بإجراء بعض تجارب على الاختيار الكحولي لحساب أحد رجالات الصناعة بمدينة ليل Little فقد استطاع عن هذا الطريق أن يثبت فساد النظرية القائلة بالتوحد التلقائي وتبعاً لذلك فقد ذهب بعد الفلاسفة — وفي مقدمتهم برجون — إلى القول بأن العقل البشرى يعمل للفعل أو العمل لا للتفكير أو النظر ، بمعنى أن التفكير العلمي قد ارتبط منذ البداية بمحاجات الحياة العملية ومطالب الإنسان المادية . ولعل هذا ما حدا بالعلامة باستير نفسه إلى القول بأنه « ليس ثمة علم محض من جهة ، وعلم تطبيقي من جهة أخرى ، بل هناك علم وتطبيقات لهذا العلم » . وحسبنا أن نرجع إلى تاريخ البشرية ، لكي نتحقق من أن التقدم العلمي بأسره قد ارتبط على مر العصور ارتباطاً وثيقاً بتقديم الأدوات والأجهزة ، كما ارتبط أيضاً بتقديم الأفكار الموجهة ، حتى لقد قيل إنه لا سبيل إلى فصل الإنسان الصانع homo falcer عن الإنسان العارف homo sapiens بأي حال من الأحوال . وهكذا نرى لزوماً علينا أن نشير في بحثنا إلى مشكلة الصلة بين المعرفة العلمية النظرية والتطبيق العملي التكنيكي .

ذكرنا إبراهيم



ك . ماركس

يقول كارل ماركس :

- « إن الإنسان يصنع تاريخه ، ولكنه لا يصنع تاريخه من تلقاء نفسه أو في أحوال خاصة لاغيار ، وإنما يصنعه في أحوال بسيطة وظروف معينة » .



د . انجلز

يقول جورج كونديد :

- « من المؤكد أن هناك علاقة صعبة بين لدى ثقافة وبين بيئتها الطبيعية ، ولكن الذي يحتم طبيئة تلك الثقافة ليس هو واقع هذه البيئة في نفسه وإنما هو ما يستطيع الإنسان أن يحصل عليه منها وهنا يتوقف على النوع الذي يكونه الإنسان » .

التاريخ بين الضرورة والحرية

الحرية الإنسانية خاصة لقيود شديدة ، ومحددة
 بحدود قسرية ، إلى حد أنه قد قماروها الشك من
 الحين إلى الحين ، فهل هي كم مهمل حين القسود
 ضئيل الشأن إن لم تكن حرافقة من الحرافات روحاً
 من موانع الأوهام وعارضاً من عوارض الخيال ؟
 وقد وقف المؤرخ « بـكل » في كتابه المعروف عن
 تاريخ الحضارة في انجلترا أحد الفصول الأول على
 تأثير القوانين الطبيعية في تكوين المجتمع ونظامه
 وأخلاق الأفراد ، ورأى « بـكل » أن المناخ والغذاء
 والتربة والمظهر العام للبيئة الطبيعية لها تأثير بعيد
 المدى دائم القابلية في الأخلاق والسلوك ، ومن
 السهل إدراك أن هذه العوامل الطبيعية كانت في فترة
 ما قبل التاريخ أشد سيطرة وأقوى أثراً ، فتكوين
 الشعوب والسلالات مدين بالكثير للمناخ والتربة
 والبيئة الطبيعية ، وبغريتنا ذلك على السوام بأن نقدر
 أن هناك صلة بين السمات القومية والأحوال الجوية ،
 وقد علل أحد علماء الاجتماع الفرنسيين ميل الإنجليز
 إلى المسالمة والحلول الوسط بأنه نتيجة لمعيشتهم في
 بلاد رطبة وجو غائم مضب ، كما عزا وضوح
 التفكير عند الفرنسيين إلى سماء بلادهم الصافية
 وشمسها المشرقة ، وقد تحدث ابن خلدون في مقلته
 عن تأثير الفواء في ألوان البشر والكثير من أحوالهم
 واختلاف أحوال العمران في الحصب والجوع
 وما ينشأ عن ذلك في أبدان البشر وأخلاقهم ،
 ولكن يبدو أنه ليس من السهل المبالغة في تقدير تأثير
 المناخ والتربة والمظهر العام للطبيعة في حياة الإنسان ،
 وقد بين الباحثان البريطاني ولتر بييجوت في كتابه
 المعروف عن العلاقة بين المؤثرات الطبيعية والأحوال



ج - تشايله

يقول جوردن تشايله :

● « إذا كانت تاريخ الآلات التي استعملها الإنسان
 تاريخاً قائماً بذاته غير متوقف على الإنسان وغير
 خاضع لسيطرته فإنه ليس هناك في هذه الحالة مجال
 للحرية الإنسانية ، وإذا كان لها مجال فإنه سيكون
 جـد محدود » .

عـلى أدهم

السياسية أن تلك المؤثرات محدودة ، وهو يقول في هذا الصدد : توهم الكتاب القديس أن التأثير المباشر للمناخ أو بالأحرى للأرض والبحر والهواء ومجموع الأحوال الطبيعية يختلف من إنسان لإنسان وأنه يغير الشعوب ، ولكن التجربة تفند ذلك ، فالمهاجرون من الإنجليز يعيشون في المناخ نفسه الذي يعيش فيه الأستراليون أو التسمانيون ولكنهم مع ذلك لم يصبحوا شعباً مثالة ، ولا تكفى ألف سنة في معظم الاعتبارات لجعلهم مثالين ، والبايوان وأهل الملايو كما ذكر ولاس يعيشون الآن وعاشوا منذ قرون جنبا إلى جنب في نفس المنطقة الاستوائية وبينهم الكثير من الفروق والتنوعات ، وقد بينت بحوثه أنه حتى تأثير الأحوال الطبيعية المباشر في حياة الحيوانات من المسائل المبالغ فيها . . . لأننا نجد ناساً متشابهين في أمكنة متعارضة كما نجد ناساً غير متشابهين في أمكنة متشابهة ، وقد استخلص ييجوت من ذلك أن المناخ ليس القوة التي تصنع الأمم لأنه لا يصنعها دائماً ، ولأن الأمم تصنع بدونه .

الحتمية والمادية التاريخية

وقد أبد هذا الرأي الفيلسوف المؤرخ كولنجود في كتابه عن « فكرة التاريخ » فحينما تحدث عن تصور منسكبه للحياة الإنسانية على أنها انعكاس للأحوال المناخية والجغرافية وهو صورة من صور المادية التاريخية التي ترى النظم والقوانين نتائج عتومة للأسباب الطبيعية قال : « من المؤكد أن هناك علاقة صمية بين أي ثقافة وبين بيئتها الطبيعية ، ولكن الذي يحتم طبيعة تلك الثقافة ليس هو واقع هذه البيئة في نلف وإنما هو ما يصلح الإنسان أن يحصل عليه منها ، وهذا يتوقف على النوع الذي يكونه الإنسان » وقد أشار هرذر إلى أن الذي جعل حضارة الصين ما هي عليه وليس هو الجغرافيا

والمناخ وإنما هو طبيعة الصينيين الخاصة ، والتغير التاريخي لا يحتمه تأثير القوانين الطبيعية ، وإنما هو متوقف على أخلاق الأفراد والجماعات وتصرفهم حيال الأمور المعارضة وطريقة مواجهتهم لها .

وقد يبدو في يادئ الأمر عجيباً من المؤرخ « بكل » الحاقه الطعام بعوامل البيئة الطبيعية ، مثل المناخ والتربة ومظهر الطبيعة العام ، فالطعام لا تقدمه لنا الطبيعة عفواً بلا تعب فإن على الإنسان أن يبذل الجهد ويحتمل المشاق في سبيل الحصول عليه ، والعمل من أجل توفير الطعام يشكل ضرورة أساسية مسيطرة في حياة الإنسان وتاريخه ، وقد ذهب إنجلترا إلى أن كارول ماركس كان أول من كشف هذه الحقيقة وأبرز أهميتها للبيان ونوه بأهميتها البالغة في تنظيم المجتمع والتطور الاجتماعي ، وهو يقول في ذلك : « كان دارون قد كشف قانون التطور في الطبيعة الضورية فكذلك ماركس قد كشف قانون التطور في التاريخ الإنساني »

فقد كشف تلك الحقيقة البسيطة التي كانت من قبله غمزة تحت أيديولوجية نامية غمراً تجاوز حدوده . وهي أن البشر قبل كل شيء لا بد أن يأكلوا ويشربوا وأن يجدوا المأوى والكساء ، وذلك قبل أن يمارسوا السياسة والعلم والدين والفن وما إلى ذلك : وتبعاً لذلك فإن إنتاج المواد اللازمة لكيان الإنسان ومن ثم مستوى التقدم الاقتصادي الذي يصل إليه قوم من الأقوام أو يبلغه عصر من العصور هو الأساس الذي تقوم عليه نظم الدولة والمفاهيم القانونية والفن وحتى الأفكار الدينية التي يدين بها المقوم ، وفي ضوءه ينبغي أن تفسرها بدلاً من أن نعكس الأمر كما كان الحال من قبل .

وتلك الحقيقة البسيطة حقيقة أن إشباع الحاجات الطبيعية كان المطلب الأول في حياة الإنسان ربما

كان هناك ضرب من المبالغة في عزو كشفها إلى ماركس ، إذ لا بد أنها كانت واضحة لإنسان العصر الحجري ، ولكن تقرير أهمية الضرورة التي تدفع الإنسان إلى العمل لسد حاجات معيشته ، والتحقق من أن حياة المجتمع ونظامه وطريقة تقدمه متوقفة على كيفية حصوله على الغذاء واشباعه حاجاته الأولية ، ومن أن التغيرات الطارئة على طريقة الإنتاج تؤثر في المجتمع أبلغ تأثير ، ذلك كله هو الذي أسهم به ماركس في جعل تاريخ الإنسانية واضحاً مفهوماً .

وله تناول المورخ المعاصر راوز تفسير ماركس لتاريخ تناولا يتطوى على السطوح والتقدير في الفصل الذي عتده فصحته عن التفكير التاريخي في كتابه القديم من «قائفة التاريخ» ، وقد بدا له أن يفرق بين ماهر أساس وجوهري في التاريخ وبين ماهر عارض وسطحي ، وهو تفريق جدير بأن يلتفت إليه ، وهو يقول في الفصل المشار إليه «إنه لا يعرف هل سبقه أحد من الكتاب إلى هذا التفريق أو لم يسبقه أحد ، وأنه من جراء عدم هذا التفريق قامت مجادلات لا نهاية لها منشؤها هذا التخليط ، وهو يرى أن حرية الإنسان قائمة على معرفة مدى الختمية المسيطرة عليه واختيار المسلك الملائم تبعاً لذلك ، وماركس يقول :

«إن الإنسان يصنع تاريخه ، ولكنه لا يصنع تاريخه من تلقاء نفسه أو في أحوال خاصة لا اختيار ، وإنما يصنعه في أحوال مطلة وظروف معينة» ويذهب

راوز إلى أن الأفراد في رأي ماركس يظنون أنهم قادرون على المبادرة فيما يصنع عنهم من الأعمال ، بدلا من أن يعرفوا أنهم مجرد عوامل أو بالأحرى قنوات يتحقق بطريقة العمل ، وهو برغم ذلك يقول «إن ماركس لم يدع يد أن الإنسان ملق على أنه أسير مل أن الإنسان يصنع تاريخه ولكن في ظروف معينة تحد أعماله» ويمضي راوز في

بيان وجهة نظره قائلا «هل نستطيع أن نقول إن تلك الظروف تحد من عمله إلى حد أنها تقرر ذلك التاريخ ؟ نعم نستطيع أن نقول ذلك إلى حد معين ، وربما نستطيع أن نقول إنها تتجاوز ذلك الحد المعين ، ولنضرب لذلك مثلا بوضوحه ، فنحن نستطيع أن نقول إنه لو لم تحدث وقائع معينة في التاريخ البريطاني -- إذا لم يهزم رشارد الثاني ولم يهزل ، ولو كان ادوارد الرابع قد عاش أو لو أن ادوارد السادس أو هنري أمير ويلز أو لو أن الملكة آن كان لها ابن ليخلفها -- فإن الصورة السطحية الظاهرة لتاريخ إنجلترا كانت تكون مختلفة ، ومع ذلك فاته من المرجح أن قصة تاريخ بريطانيا كانت ستكون مماثلة والقصة نفسها ولما اختلف حظ بريطانيا ومصيرها ، وذلك لأن هذا متوقف على قوى أبعد أعراقاً وأكثر عمقا ، الموقف الجغرافي وطبيعة الجزيرة الاقتصادية ، وإمكاناتها وخلق القوم وبنائهم الاجتماعي وما إلى ذلك ، وهذه هي القضية في وضعها البسيط ، فهل نقصد بالتاريخ قصة السطحية القابلة لتنوعات لا حد لها أو القصة الكامنة وراء ذلك التي لا تتجاوز الحدود المرسومة والأحوال المفروضة» .

ويستطيع كل إنسان في رأي راوز أن يرى إمكان حدوث تنوعات شتى في سطوح الأحداث التاريخية ، ولكن لا يستطيع إنسان أن ينكر أن التاريخ الجوهري لأي أمة من الأمم -- أي ما نستطيع أن نصنعه أو ما لا نستطيع صنعه -- إلى حد كبير مفروض عليها ومقدر لها ، ويضرب مثلا لذلك إيطاليا في العهد الصناعي الحديث ، فإن إيطاليا لم تستطع برغم ما بذلت من جهد ضخم أن تصبح في مصاف الدول الكبرى ، ولذلك أخفقت جهودها لأنها معارضة لخرى التاريخ وكان مقدر لها أن تعوقها هذه الضرورة عن بلوغ المستوى الذي

تطلعت إليه ، ويستخرج راوز من ذلك عبرة ، وهي أن الدولة التي يملكها القروى وتتجاوز حدود مواردها سرعان ما تنحى بالهزيمة ، وتصيبها الكارثة ، ويذكر في هذا الصدد ما حدث لأسبانيا في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، فقد بذلت جهداً يفوق طاقتها ويتجاوز إمكاناتها للسيطرة على أوروبا ، وقد أدى بها ذلك إلى ما تعانيه من التخلف منذ ذلك العهد ، وفرنسا في عهد لويس الرابع عشر تحطت حدود طاقتها فلقبت الهزيمة ، وتعرضت للشقاء والموت ، ويشير كذلك إلى المحاولتين اللتين قامت بهما ألمانيا لفرض نفوذها على أوروبا فقد أعقب نجاحها المؤقت في المحاولتين الاخفاق الفخوم والهزيمة التي لم يكن منها مفر ، وكذلك اليابان في الشرق الأقصى لم يكن في طابع الأشياء أن تستطيع السيطرة عليه وتحفظ بمكانتها في البلاد التي احتلها .

وبرى راوز أنه بما قدم من حجج وبراهين وأمثلة قد استطاع التوفيق بين مدرستين لم تكن آراؤهما في الواقع متناقضة كل التناقض ، وأنه بذلك قد أظهر أن كثيراً من الجدل الذي دار بين المدرستين كان سببه أن مثلي المدرستين لم يدركوا مدى ما تنطوى عليه آراؤهم .

وواضح أن رأى راوز قائم على محاولة التوفيق بين عناصر الضرورة وعناصر الحرية في التاريخ ، ولكن الضرورة حسب تحليل راوز قد فازت بالنصيب الأوفى ، فإن الحال المتروكة للحرية الإنسانية بموجب رأيه ضيق للغاية ، وربما نكون أقدر على تقدير هذه التسوية المقترحة بين الضرورة والحرية في التاريخ إذا رجعنا إلى فلسفة التاريخ عند ماركس نفسه .

التصور المادى للتاريخ

ويقول لويس مافورد عن كتاب رأس المال « إنه كتاب يفوق ما به من تأكيد بالوثائق المستمدة

من التاريخ وما به من نقاذ النظر في شؤون الاجتماع والمخالفة الإنسانية الأمانة كل ما به من عيوب التحليل الاقتصادى المجرد » وأنه « أول تفسير واف للمجتمع الحديث في حدود التضخبات » ، وينوه بأن ماركس كان أول من أدرك بطريقة محكمة هذه الحقيقة العامة ، وهي « أن تاريخ الإنسان هو تاريخ الآلات التي استعملها » فالتقنية تكشف طريقة الإنسان في تناول الطبيعة - أى طريقة الإنتاج التي يقوم بها أوده وبسد بها حاجته ، ويضع بذلك أساس علاقته الاجتماعية وما ينبعث عنها من المفاهيم العقلية ، وتاريخ الأديان نفسه لا يستطيع أن يغفل العناية بهذا الأساس المادى .

ويمكن أن نوضح هذا المفهوم بما قرره ماركس نفسه في نقده للاقتصاد السياسى ، وهو قوله « في الإنتاج الاجتماعى لتوفير أسباب المعيشة يدخل الناس في علاقات محددة معتمدة ومستقلة عن إرادتهم ، وهذه العلاقات الخاصة بالإنتاج متوافقة مع مرحلة معلومة في تطور قواهم المادية الإنتاجية ، وبمجموع هذه العلاقات الإنتاجية يتكون منه البناء الاقتصادى للمجتمع ، وهو الأساس الحقيقى الذى يقوم عليه البناء القوى السياسى والقانونى ، ذلك البناء الذى يتوافق مع صور محددة للوعى الاجتماعى ، وطريقة إنتاج المواد اللازمة لمعيشة الإنسان المادية هي التي تحكم بوجه عام في عملية الحياة الاجتماعية والسلبية والروحية ، ووعى الناس لا يصمم وجودهم ، والأمر على نقبض ذلك ، فإن وجودهم الاجتماعى هو الذى يصمم وعيهم » .

وفي مقدمة « البيان الشيوعى » الذى كتبه انجلز بعد موت كارل ماركس ذكر التعريف المأثور للتصور المادى للتاريخ قائلاً « في كل عصر تاريخى فإن طريقة الإنتاج الاقتصادى السائدة والتبادل ولنظام الاجتماعى الذى يتبعهما بالضرورة تكون

الأساس الذي يقوم عليه تاريخ العصر السياسي والعقلي ولا يمكن تفسير هذا التاريخ إلا منه .

وممنون ذلك أن الطريقة التي نحصل بها على أنواتنا هي العامل المسيطر في حياتنا ، فإنه لا بد لنا أن نعيش « وستلزمات المعيشة ضرورية قاهرة وأساسية ، وأسباب المعيشة متوقفة على قوى الإنتاج المادية أي على الآلات والموارد الطبيعية الميسورة لأي عصر من العصور وأي مجتمع من المجتمعات ،

ومن أجل استعمال الآلات والإفادة من الموارد الطبيعية فرض على الناس التعاون « ورأى ماركس أن صور التعاون تمليها على الإنسان طبيعة الآلات والموارد المستعملة في أي عصر من العصور وأي مجتمع من المجتمعات ، ففي المجتمع القائم على صيد الحيوان أو صيد الأسماك يقوم نوع مناسب من أنواع التعاون ، وفي المجتمع القائم على الزراعة يقوم نوع آخر من أنواع التعاون « وحينئذ تقدم التجارة وتنمو الصناعة تنشأ صور أخرى من صور التعاون أكثر تعقيداً ، وعند ماركس أن العلاقات الاجتماعية الناتجة عن ذلك محددة ومحتومة ومستقلة عن إرادات الإنسان ، ولما كان التعاون حتى في المجتمعات البدائية يستلزم توزيع العمل لذلك كانت تتكون دائماً طبقات متضاربة المصالح ، والنظام الاجتماعي بناء على ذلك هو النتيجة المحتومة لأساس المجتمع الاقتصادي ، وهذا النظام الاجتماعي في دوره ينتج كل التصورات العقلية التي تتكون منها ثقافة أي عصر من العصور ، فالقانون والسياسة والدين والفن والفلسفة وربما العلم ، كلها تدخل في البناء الفوقي القائم على الأساس الاقتصادي للمجتمع ، وهذا هو المعنى الذي يقصده ماركس في قوله « إن وعي الإنسان لا يتم حياته وإنما حياته هي التي تحتم وعيه »

وهذه هي القضية ، فقوى الإنتاج المادية هي

العامل الحاسم في التاريخ ، واستعمال تلك القوى الإنتاجية يرغم الناس على إيجاد علاقات إنتاجية محددة ، وحياة الناس العقلية الثقافية مرتبطة بالبناء الطبقي للمجتمع الذي تحتمه قوى الإنتاج المادية ، وبإستطاع المؤرخ المزود بهذا المفتاح أن يكشف أسرار التغيرات البعيدة المدى في تطور الإنسانية ، فأى تغير في قوى الإنتاج المادية وبخاصة أى كشف لموارد جديدة أو اختراع آلات جديدة يغير الأساس الاقتصادي للمجتمع ، وسرعان ما يتبع هذا التغير للأساس الاقتصادي تغير في البناء الفوقي القائم عليه ، ويقول ماركس في مقدمة نقده للاقتصاد السياسي « علينا في دراسة مثل هذا التحول أن نفرق دائماً بين التحول المادي في الأحوال الاقتصادية الجوهرية للإنتاج - والتي يمكن تقريرها بدقة العلم الطبيعي - وبين الصور القانونية والسياسية والدينية والفنية أو الفلسفية وبإيجاز الصور الأيديولوجية التي يصبح بها الناس مدركين للصراع بين وسائل الإنتاج وعلاقات الإنتاج ، ويستخلص من رأى ماركس أن الاختراعات الجديدة لا يمكن استغلالها في ظل علاقات الإنتاج القديمة ، فالاختراعات التي كانت العامل الجوهري في الثورة الصناعية لا يمكن الاستفادة الكاملة من استعمالها دون أن نحل طريقة إحلال المصنع محل الصناعة المنزلية ، وتترك ذلك إحدى طبقات المجتمع وتجد من مصلحتها أن تعمل على تغير علاقات الإنتاج ولا تألو جهداً في ذلك ، وفي الصراع الطبقي الذي يقوم يحدث تحد لكل الأفكار القانونية والسياسية التي تؤيد علاقات الإنتاج القديمة .

وتأكيد انجيز لتوقف التاريخ السياسي والعقلي في أي عصر من العصور على طريقة الإنتاج الاقتصادي والتبادل والنظام الاجتماعي الذي يتبع ذلك تبين أن تاريخ البشرية جميعه منذ تصدع نظام

المجتمع القبلي البدائي الذي كانت ملكية الأرض فيه مشاعاً لم يكن سوى تاريخ الصراع الطبقي بين الطبقة المستغلة والطبقة المستغلة ، ويضيف إلى ذلك قوله

« إن تاريخ هذه الصراعات الطبقة يكون سلسلة من الثورات ، وقد وصلت البشرية في العصر الحاضر إلى حالة لا يمكن الطبقة المستغلة فيها - طبقة البروليتاريا - أن تحصل على الخلاص من الاستغلال من الطبقة المستغلة الحاكمة ، طبقة البورجوازية دون أن تحرق المجتمع بأكمله في الوقت نفسه من كل ضروب الاستغلال والاضطهاد والتمييز الطبقي والصراع الطبقي » .

وواضح من ذلك أن ذلك التحرير والخلاص هما النتيجة المحتومة لحركة التنفّر في التاريخ ، ويمكن ملاحظة أن ماركس في تصوره لمؤثرات التقنية البعيدة المدى في الحياة الإنسانية وفي تصوره لحرب الطبقات كان واقعاً تحت تأثير الثورة الصناعية على عقله ، فالنصّور المادي للتاريخ نعيم قائم على إدراكه العميق لطبيعة الثورة الصناعية وأسبابها وتأثيرها الاجتماعي ، ولا نزاع في أنه كان مصيباً في ذهابه إلى أن التنفّر الاقتصادي لأساس المجتمع واختراع آلات جديدة وظهور وسائل مستحدثة للنقل كانت تعمل على تغيير تكوين المجتمع وكل ناحية من نواحي الحياة الثقافية ، وقد تناول هذا التأثير الفن والفلسفة والقانون والسياسة ، وقد أدرك كذلك بحق أن مسألة انقسام المجتمع إلى طبقات قد أصبحت مسألة بالغة الأهمية ، يتوقف على علاج مشكلتها مستقبل التقدم الاجتماعي ،

وقد فعل ماركس في إبراز خطورة هذه المشكلات الاجتماعية والاقتصادية لا سبيل إلى إنكاره ، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه ذلك كله هو هل المادية الجدلية كافية في تفسير تاريخ البشرية ؟

المادية الجدلية لا تكفي

إن ماركس والتجارب حيناً قرأ أن تاريخ المجتمعات

الإنسانية حتى عصرهما هو تاريخ الصراعات الطبقة قد لفتنا الأنظار إلى مسألة لها أهميتها في التاريخ الإنساني لم يصرها المؤرخون قبلهم العناية اللازمة ، وقد أدركوا بذلك خدعة جليظة للبحوث التاريخية وقد كان للنزاع الطبقي دوره المأثور في التاريخ ، ولكنهما حيناً يزعمان أن النزاع الطبقي هو الشيء الوحيد الذي يستحق أن يعنى به في التاريخ ، وأنه ليس هناك ما يستحق أن يسمى تاريخاً إلا بعد أن تنتهي حرب الطبقات وينتهي المجتمع الحالي من الطبقات فإنهما يدلان على عدم تقديرهما لعوامل أخرى لها تأثيرها في الحركة التاريخية .

والتاريخ كما تصوره ماركس وأفهامه ليس تاريخ المجتمع الإنساني بأكمله ، وإنما هو مقصور على تاريخ المجتمع الأوربي ، وحتى في تاريخ هذا المجتمع فإن حرب الطبقات التي يذكرون من الإشارة إليها لم تلعب الدور الهام الذي عزاه إليها ماركس ، فالصراعات الطبقة ليست الصراعات الوحيدة الهامة في التاريخ ، وهناك صراعات من طراز آخر كان لها في التاريخ أهمية أكثر من أهمية الصراعات بين المستغلين والمستغلين التي نظر إليها ماركس ، فالصراع بين المجتمعات القائمة على العبيد والمجتمعات التي كانت تعتمد على رعي الماشية ، وكذلك الصراع بين مجتمعات الرعاة والمجتمعات الزراعية لم تكن صراعات طبقة والصراع بين سادة عهد الاقطاع ملاك الأرض وبين التجار البورجوازيين وأصحاب الصناعات يمكن وصفه بأنه نوع من الصراع الطبقي ، ولكنه لم يكن صراعاً بين طبقة مضطهدة وطبقة أخرى مضطهدة .

والأهمية التي عزاهها ماركس للصراع الطبقي لم تنشأ من فهمه الموقف الذي أوجدته الثورة الصناعية فحسب ، وإنما أوحى بها إليه اعتبار التاريخ تطوراً بيولوجياً مستمراً وهو التصور الذي

جعل فيه دارون المكان الأول لمحركة الصراع على الحياة ، فالحركة التاريخية كذلك لا بد أنها مماثلة لهذا التطور الحيوي فهي حركة صراع وكفاح ، وعامل الصراع في التاريخ هو حرب الطبقات .

وشدة عناء ماركس بمسألة حرب الطبقات جعلته لا يحفل بقوة الشعور القومي ، ففي البيان الشيوعي الصادر سنة ١٨٤٨ قال ماركس : الاختلافات القومية بين الناس والعداوات في طريق الاختفاء يوماً بعد يوم ، وسبب ذلك تقدم البورجوازية وحرية التجارة ووجود السوق العالمية وتشابه طرق الإنتاج وأحوال الحياة الملائمة لذلك ، وقد أساء ماركس في اعتقاده أن العوامل الاقتصادية التي أشار إليها تسهل حل انقراض الخلافات القومية وتقلل من حدتها ولكنها أعطت بركة الشعور القومي ، فالاختلافات القومية والعداوات بين الأمم لا تزال موجودة ، وتشابه طرائق الإنتاج وتقدم الأحوال الاقتصادية لم يقلل من الخلاف الأعمى ولم يقض على أسباب الفرقة والنزاع ، وهذا الشعور القومي والسمات الأمية والتقاليد المتوارثة تمثل عناصر في الثقافة ليست من نتائج علاقات الإنتاج ولا هي قابلة لأن تعدل عن طريق التغيرات الاقتصادية .

ونفس عبارة «علاقات الإنتاج» في حاجة إلى تحليل انتقادي ، وحسب رأي ماركس فإن العلاقات التي توجد بين الناس لمباشرة الإنتاج تخضعها طبيعة قوى الإنتاج المادية ، أي الآلات والمادة الخام التي تعمل بها الناس ، والنظام الاجتماعي وبخاصة بناء المجتمع الطبقي يتبع طريقة الإنتاج السائدة ، والعلاقات الإنتاجية نفسها والنظم الاجتماعية الناتجة عنها تحدث بدون إرادة الناس وهم لا يقررون على أن يتعاشروا ، فهي ليست من الأحوال التي يختارها الناس وإنما هي أحوال معطاة لهم ، ولكن إلى أي مدى يبلغ تأثير عامل التقنية وضرورته ؟

إن التقنية في إنتاج المصنع تستلزم بالضرورة توزيع العمل ، والتعاون والمساعدة المشتركة ولوناً من ألوان النظام ، وهذه العوامل بضرورة الحال السمات الواضحة لكل نظام من نظم الإنتاج المصنعي ، ولكنها لا تحتم العلاقات الواقعية للإنتاج في أي نظام ، وسواء أقام هذا النظام وفرضه طبقة الإداريين أو كان قد فرض عن طريق المناقشة الحرة وموافقة الرأي العام في المصنع أو كان فيه مزيج من العنصرين ؟ فإن هذا النظام لا تفرضه الآلات والمواد الخام المستعملة في المصنع ، فهذه العلاقات الإنتاجية إذن ليست بأي حال من الأحوال محتومة ومستقلة عن إرادات الناس ، بل هي متوقفة على نصيب الناس من التربية والتعليم وطبيعة أخلاقهم ومستوى حياتهم الفكرية ، وعلاقات الإنتاج لا تحتم هذا المستوى الفكري ، وإنما هذا المستوى الفكري أو الإيديولوجي إذا أثرنا اللفظة الشائعة الاستعمال هو الذي يحتم علاقات الإنتاج .

وعلاقات الإنتاج بوصفها علاقات اجتماعية ليست النتيجة المحتومة لتقنية الإنتاج ، والعلاقات الاجتماعية الموجودة في داخل أي نظام من نظم الإنتاج ليست كذلك العلاقات الاجتماعية الوحيدة التي لها أهمية والتي تستطيع وحدها المحافظة على كيان المصنع وتماسكه ، فهناك مؤثرات أخرى مثل الدين والألعاب والترية والإذاعة والتلفزيون - فجميعها تعمل على مقاومة صراع المصالح الاقتصادية وتلطيف حدته ، وهذه الصراعات لا تمنع الطبقات المعنية من إدراك أن بينها الكثير من دواعي المشاركة والثام وأنها تخسر الكثير بالأمعان في الحرب الطبقة ، وكثير من العلاقات الاجتماعية التي تقوم بين الناس ليست لها علاقة مباشرة بالإنتاج وبممكنها أن تلتطف وتعدل علاقات الإنتاج الراهنة ، والوعي الاجتماعي ليس هو انعكاس علاقات الإنتاج التي يحدث أن تكون ضرورية من الوجهة التقنية في أي

زمن من الأزمان مهما يبلغ تأثيرها ،
والماركسيون يقولون إن قوى الإنتاج تحم النظام
الاجتماعي ولأنه في دوره يحتم التقنية ، وليس الأمر
كذلك ، فهذه العناصر الثلاثة توجد معاً وببعضها تأثير
متبادل وكل منها يعتمد على الآخر ، ولكن العلاقة
بينها ليست علاقة ارتباط سببي فيه سابق ومسبق
وعلة ومعلول .

وهناك من غير شك قوى عميقة تعمل في تاريخ
أى قوم من الأقوام كما ذكر المؤرخ المعاصر راوز ،
ولكن هذه القوى لا تثبت وجود الضرورة أو
الاحتمية التاريخية التي أشار إليها ، وهو يلحق بهذه
القوى طبيعة الأقوام وأخلاقهم ، ونظامهم الاجتماعي
ولكن أعمال الأفراد والأمم وطريقة بهم في الأمور
لها أثر كبير في تشكيل سياتهم القومية وتكوينها ،
والنظام الاجتماعي ليس شيئاً يفرض فرضاً على
الأقوام .

الحرية الإنسانية وتاريخ الآلة

وقد ألحق ماركس بحق التقنيات بتلك القوى
العميقة ، ولكن تقدم الآلات التي يستعملها الإنسان
وتغيرات وسائل الإنتاج لا تكون قوى طبيعية تعمل
مستقلة عن الإنسان وإرادته ، وقد عارض ذلك
جوردن تشايلد في كتابه الموجز القيم عن « التاريخ »
وذهب إلى أن العامل التقني في المدى الطويل هو
العامل الحاسم في التاريخ ، وهو يعتقد أن تقدم
التقنية عملية فذة قائمة بذاتها مستقلة بأمورها ،
وعنده أن قولهم « إن تاريخ الإنسان هو تاريخ
الآلات التي استعملها » مفضاه أن الآلات
التي استعملها الإنسان هي التي صممت تاريخه ،
وإذا كان تاريخ الآلات التي استعملها الإنسان
تاريخاً قائماً بذاته غير متوقف على الإنسان وغير
خاضع لسيطرته فإنه ليس هناك في هذه الحالة مجال
للحرية الإنسانية ، وإذا كان لها مجال فانه سيكون
جهد محدود .

وحجة الأستاذ جوردن تشايلد في تأييد رأيه
لا تخلو من غرابة ، فهو يذهب إلى أن تقدم التقنية
يسير بطريقة منظمة تتبع فيها النتيجة السبب ، وأوضح
أن للتقدم في هذا المجال يتوقف على الاختراعات
السابقة ، والآلة التي نراها في عصرنا دقيقة الصنع
محكمة التكوين هي صورة أكثر تقدماً وأدق صنفاً
من الآلة السابقة التي ابتكرها المخترع السابق كما
يشاهد في كثير من الأجهزة والآلات الحديثة ،
ويقول جوردن تشايلد في هذا الصدد « يكاد يكون
من الواضح لماذا لم تخترع الآلة البخارية إلا بعد
اكتشاف كيفية سبك الحديد وبعد اختراع آلة
الضرب وبالضرورة بعد اختراع العجلة » فقدم
التقنية يسير في تسلسل منتظم تتبع فيه النتيجة
المقدمة ، ويستخلص جوردن تشايلد من ذلك أن
« كل اختراع تحسه وتقرره الأحداث السابقة »
فالنتيجة محتمة وضرورية وضرورتها مضمونة .

ويمكن أن نقبل من خلال رأى جوردن تشايلد
أنه يقدم الضرورة والاحتمية هنا افهماً ، وحقيقة
أن كل اختراع متوقف على اختراعات سابقة تمهد
له وتعين على تحقيقه ، ولكن ليس معنى هذا أنه
أمر لا مناص منه ، وكونه يجيء بعد الاختراعات
السابقة لا يقتضى أن يكون حتمياً ، فنحن كما يقول
الأوروبيون نكسر البيض لنعمل العجة ، ولكن كسر
البيض مع ذلك لا يجعل عمل العجة من الأمور
المضمونة ، فهو متوقف على كسر البيض ولكنه
ليس نتيجة مضمونة لهذا الكسر ، فكذلك التقدم
التقني ليس فيه ضرورة قاهرة لأنه متوقف على
إرادة الإنسان واختياره ، والأحوال التي يصنع فيها
الإنسان تاريخه ليست من اختياره ، ولكنها ليست
قوى طبيعية مادية ، فهي إلى حد كبير من صنع
الإنسان ، وكما أن الكشوف العلمية من عمل العلماء
فكذلك الأحداث التاريخية يقوم بها الأفراد ،

والتقدم التقني لا يسير في طريقه مستقلاً عن إرادة الإنسان وإنما هو مرتبط بتفكير الأفراد وتشجيع المجتمع الذي يستطيع أن يعرقل حركته ويوقف تقدمه ، والأحوال الاجتماعية والاقتصادية والقانونية والدينية والعادات والتقاليد قد تكون مهمزاً لدفع حركة تقدم المخترعات وقد تكون عقبة في طريق تقدمها .

وقدرة الإنسان على الاختراع هي مصدر التقدم التقني وباعثه ، والتقدم التقني ليس أمراً محتوماً لأنه متوقف على قدرة الأفراد على الابتكار ، والاتجاه الذي يسير فيه التقدم التقني متوقف على ظهور العبقرية المبتكرة ، وظهورها ليس من

الأمر المضمونة أو التي يمكن التنبؤ بها ، فمن لا نستطيع أن نتنبأ بمعرفة ما يخره لنا المستقبل من الاختراعات الجديدة ولا أن ننبئ معرفة النظم الاجتماعية والسياسية الملائمة لاستغلالها على أحسن وجه ، ولا يزال المستقبل حافلاً بالاحتمالات .

وموجز القول أن للضرورة سيطرة في سير التاريخ والحياة البشرية لا شك فيها ، ولكن هذه السيطرة ليست مطلقة ، وللإنسان نصيب من القدرة على التفريق بين الخير والشر والنافع والضار وأن للبشر من الكفاية الفعلية ما يجعلهم جديرين باحتمال نعمة أعمالهم وصنع تاريخهم .

على أدم

لا مكان للسانحين :

أجراً رأى قبل في العالم العربي ، هذه الأيام ، عن السياسة المنصرية في جنوب إفريقية ، قالته هيئة بيضاء تدمي مارجريت بلاك . وقد عشت مارجريت رأياً هذا في كتابها الذي أسسته : « لا مكان للسانحين » وجمعت عنوانه للفرس : البحث من حل لتوتر المنصري والحل الذي تراه مارجريت لتوتر المنصري في جنوب إفريقية هو أن يترك البيض الحكم للوطنيين السود ، وينادوا بالبلاد . ذلك أن القهر المنصري الذي مارسه السلطة البيضاء في تلك البلاد حرم البيض ، في رأيا ، من التطلع إلى المستقبل ويمد رأي مارجريت هذا حصيلة سبعة عشر عاماً عاشتها في اتحاد جنوب إفريقية . فقد ذهبت إلى جنوب إفريقية ، لأول مرة ، في عام ١٩٤٨ مع زوجها الذي حين ، آنذاك ، أستاذاً الهندسة في بامبريال كويج . وعندما اقتضت الظروف أن تعود مارجريت وأسرهما إلى إنجلترا ، بعد هذه السنين الطويلة ، كان الأمر ، على حد قولها ، سهلاً نسبياً ومن هنا فإن المؤلفات قُبِلَ البيض (٢٥٪ من السكان) الذين يعيشون في جنوب

إفريقية ، والذين يقولون : « ليس لنا مكان آخر لنذهب إليه » تفهمهم بالكليل وبالاعتماد على حكومة منصرية ذات سمعة مشينة . وهاهم مارجريت في كتابها هذا الحكومة المنصرية البيضاء في جنوب إفريقية هجوماً لاذعاً ، لأنها حدثت من الحريات العامة ، وقضت على فرص التوفيق والمصالحة بين الأجناس . وتشير المؤلفات ، بأسى ، إلى أحداث مدينة شاربيل التي وقعت في جنوب إفريقية في عام ١٩٦٠ ، تلك الأحداث التي أزهق فيها رصاص البوليس المنصري الأبيض أرواح مئات الأفريقين .

ويبدو أن مارجريت تنظر إلى البيض في جنوب إفريقية نظرتها إلى « لسانحين » طابت لهم الإقامة في تلك البلاد رغم إرادة أهلها . ومن ثم فهي ترى ، كما جاء في عنوان كتابها ، أنه « لا مكان للسانحين » في جنوب إفريقية . ولذا فالنصيحة التي توجهها مارجريت إلى البيض هي :

« احزموا أمتحكم وارحلوا » .



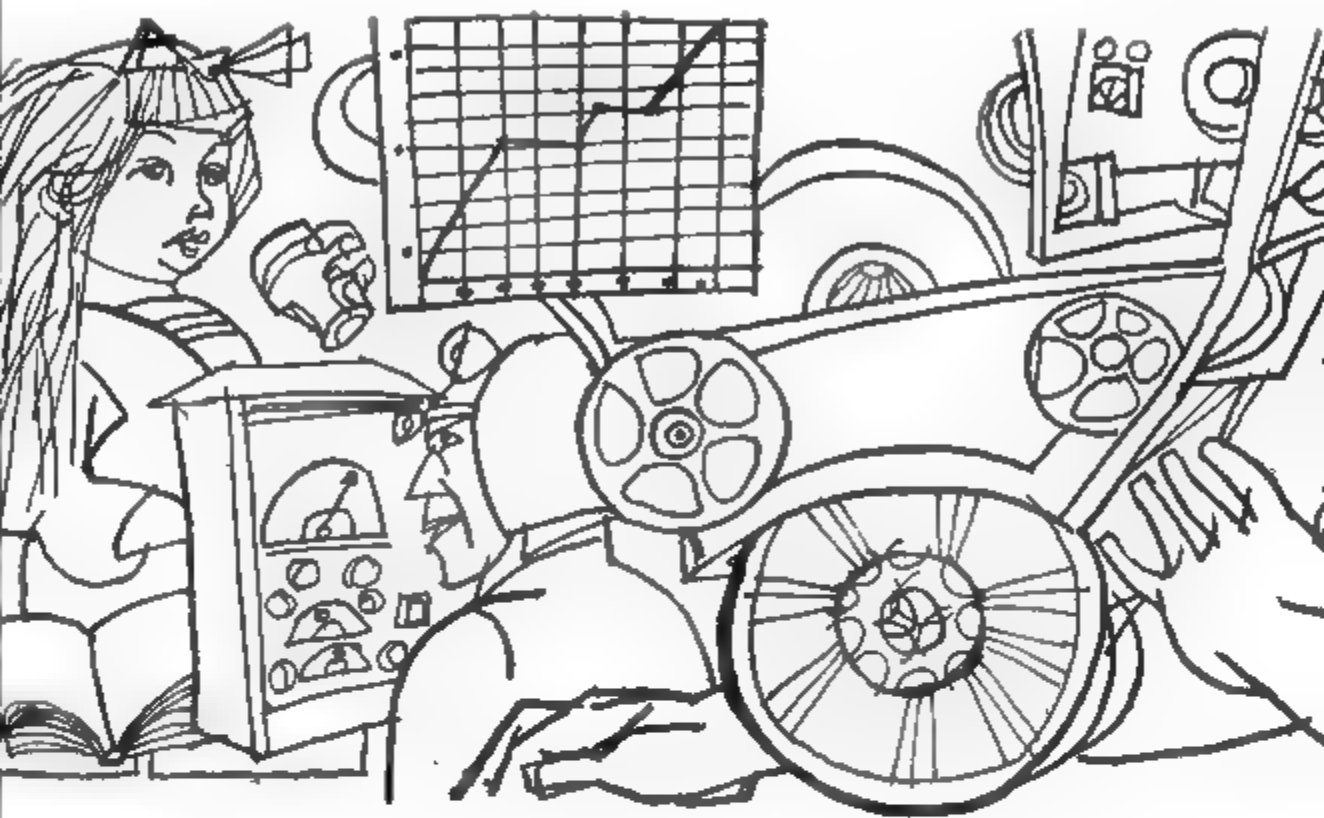
الاشتراكية بين الوحدة والتعدد

دكتور يحيى الجمل

• كان حثاً على المثقفين العرب أن يواجهوا قضية الوحدة والتعدد بالنسبة للاشتراكية ، وكان منطقياً أن يحرص البعض على أن يتحدث عن « الاشتراكية العربية » على حين يصر آخرون على الحديث عن « التطبيق العربي للاشتراكية » .

• إننا نرفض في فلسفتنا أن يكون الإنسان ليس إلا انشطاراً من المادة في طور من أطوارها وتؤمن أن الإنسان روح وجسد ولكننا نرفض في الوقت نفسه بعض التصورات الدينية التي تلعب إلى أن الجسد إن هو إلا رجس من عمل الشيطان .

• نعمنا للاشتراكية العربية برفض بالضرورة أن تكون هناك اشتراكية عراقية واشتراكية مصرية واشتراكية تونسية وما إلى ذلك لأن الإنسان العربي هو هو الإنسان العربي في كل جزء من أجزاء الأمة العربية .



فرنسا بل وفي الاتحاد السوفييتي نفسه - ما يجعلنا نتوقع أن الماركسيين سيسلمون قريباً - أو هم قد سلموا بالفعل - بإمكانية الخروج على بعض الأسس النظرية لفكر الماركسي . هذا من ناحية الموقف الماركسي :

ومن الناحية الأخرى فإن الاشتراكيين غير الماركسيين - في قفورهم من عملية التنظير الجامدة - يذهبون إلى إمكان تعدد النظريات الاشتراكية . فهناك الاشتراكيات الإصلاحية وهناك القابية والماركسية والاشتراكيات المنشققة عن الماركسية واشتراكيات العالم الثالث والاشتراكية الدينية وما إلى ذلك :

هل هناك نظرية اشتراكية واحدة ؟ .
أو هناك نظريات اشتراكية متعددة ؟ .
سؤالان يلحان كثيراً في هذه الأيام على أذهان المثقفين العرب والمثقفين عموماً في مناطق كثيرة من العالم .
وقد كان الماركسيون حتى وقت قريب يؤمنون بوحدة النظرية الاشتراكية - على أساس الماركسية - وقد كانت وحدة الاشتراكية عنهم تنفي وحدة الهدف ووحدة الطريق . ولما ضغط الواقع على الفكر الماركسي وأصبح من الإرهاق الشديد أن يقال بوحدة الطريق نحو الاشتراكية تنازق الماركسيون جزئياً وقالوا بوحدة الهدف مع تعدد الطرق إليه وإن ظل الهدف دائماً هو الماركسية .
وفي التطورات الحديثة للفكر الماركسي - التطورات التي تعيش هذه الأيام في إيطاليا وفي

وقبل الماركسية كان سبب التعدد في صور الفكر الاشتراكي يرجع أساساً إلى أن المفكرين الاشتراكيين آنذاك لم يرتبطوا بالقواعد الجاهزية عملياً. كانوا يفكرون ويخرجون نتائج أفكارهم، أما الصلة بينهم وبين من فكروا من أجلهم فلأنها قضية لم ترد على خاطر الكثيرين منهم على نحو جدتي. ومن شأن هذا الوضع أن يكون الفكر فيه مبني على أساس فردي ومن شأن هذا الأساس أن يدعو إلى التعدد بطبيعة الحال.

وبعد الماركسية كان التعدد يعود إلى أمور كثيرة. منها ما كان رد فعل ضد الماركسية ومحاولتها إقامة نظرية واحدة شاملة. ومنها ما كان نزولاً على مقتضيات الواقع. وبعضها كان محاولة علمية بجادة بغیر افتراء على العلم أو ادعاء بالإحاطة الشاملة التي تلم بالحاضر والمستقبل في آن واحد وفي تفسير واحد لا خلاف عليه.

موقف المثقفين العرب

وكان سبباً على المثقفين العرب أن يراجعوا هذه القضية: قضية الوحدة والتعدد بالنسبة للاشتراكية. وكان منطقياً بالترتيب حل ما تقدم أن يجرى البصر حل أن يتحدث عن «الاشتراكية العربية» على حين يصبر آخرون على الحديث عن «التطبيق العربي للاشتراكية».

والذين يتحدثون عن الاشتراكية العربية ينطلقون من القول بتعدد الاشتراكية على حين ينطلق الآخرون من القول بوحدة الاشتراكية.

والذي أعتقد أنه جهد المثقفين العرب يجلس به أن يتجه وجهة البحث عن جوهر المفهوم الاشتراكي وأن يكون هذا البحث في اتجاهه تلك الوجهة غير مكبّل مقدماً بأغلال نظرية معينة.

فليس أبعد عن «العلمية» من بدء البحث العلمي بانحياز كامل أو جزئي نحو نظرية معينة.

ولو أننا اتفقنا على جوهر الاشتراكية - الجوهر الذي به تقوم وبغيره لا توجد - إذن لسرنا في طريق الاتفاق شوطاً بعيداً.

ولنأخذ الأمور على نحو بسيط بغیر تركيبات معقدة قد تثير الرجة في أذهان السذج والمبتدئين دون غيرهم، ولنضع المسألة على هذا النحو: الاشتراكية هي النظام الذي يكفل أن يكون العمل الإنساني هو الميار الأساسي للتقييم.

عندما يكون العمل الإنساني هو الميار الذي على أساسه تقدر القيم كلها من توزيع ومن مرتبة معينة في سلم الخصلة العامة ومن مكان في التنظيم السياسي ومن وضع اجتماعي عموماً نكون في مواجهة مجتمع اشتراكي.

وعندما يكون العمل الإنساني معياراً ثانوياً لتقدير القيم وتكون هناك معايير طبقية أو معايير تعتمد على الملكية وما تدره بغیر عمل إنساني أو معيار الانهازية والوصولية فإننا نخرج عن أن نكون في مواجهة مجتمع اشتراكي.

وما أظن هذا الجوهر محلاً لخلاف بين الاشتراكيين جسيماً أياً كان النسب الذي ينتسبون إليه.

والقول بأن جوهر الاشتراكية هو أن يكون العمل الإنساني معياراً للتقييم يؤدي بالضرورة إلى نتيجة حتمية بالنسبة للملكية لوسائل الإنتاج. فلك أن بقاء ملكية وسائل الإنتاج في نطاق الملكية الخاصة لا بد وأن يؤدي بالضرورة إلى أن العمل الإنساني لن يكون هو معيار التقييم ومن ثم فإن ضرورة أن يكون العمل هو معيار التقييم في المجتمع الاشتراكي تؤدي حتماً إلى النتيجة الآتية: أن تكون وسائل الإنتاج خاضعة للسيطرة العامة لا للسيطرة الفردية. أن تكون الوظيفة الإنسانية لوسائل الإنتاج هي الخصلة العامة، هي إشباع

الحاجات العامة لا إشباع حاجة خاصة . هي الريح بالنسبة للمالك الخاص .

وعلى هذا النحو من التحليل البسيط الواضح نخرج بالنتيجة الآتية :

إن الاشتراكية هي النظام الذي يقوم على الأسامين الآتين :

أولاً : إن العمل الإنساني — بكافة صورته — هو المقياس الأساسي للتقييم الاجتماعي .

ثانياً : لكفالة الأساس الأول فإن وسائل الإنتاج يجب أن تكون خاضعة للسيطرة العامة للمجتمع .

مشكلات التطبيق الاشتراكي

ورغم هذا التبسيط قلت بغافل عما يشهده هذان الأساسان من مشاكل عند التطبيق العملي ومن تساؤلات أيضاً من الناحية النظرية ، ولكن الذي أعتقد أنه الاشتراكيين جميعاً مهما اختلفت المقدمات التي يقدمون منها لا بد أن يلمسوا هذين الأساسين .

وإذا كان ذلك صحيحاً فإن معناه أن جوهر الاشتراكية أصبح محل اتفاق بينهم .

والاتفاق على هذا الجوهر لا يعني انتهاء الخلاف بعد ذلك على كثير من الأمور . ومن الذي قال إن صور الخلاف الأخرى — بعد الاتفاق على الجوهر — أمر يمكن تجنبه أو أنه أمر لا يدل على حيوية الفكر الإنساني وصحته وتطوره ؟

وعلى ضوء هذا التقديم نستطيع أن نتعرض لتلك المعركة والتحية ، التي تدور بين كثير من المثقفين العرب ، اشتراكية عربية أم تطبيق عربي للاشتراكية ؟

وإذا كان الذين يقولون بالاشتراكية العربية

يقصدون من وراء هذا الاصطلاح أن لدينا نظرية خاصة يطلقون عليها « الاشتراكية العربية » وأن هذه النظرية تختلف جوهر الاشتراكية كما هو محدد وكما هو محل اتفاق بين الغالبية من الاشتراكيين فإن هذا المذهب من غير شك يعد انحرافاً غير سليم ، ونخرج الاشتراكية العربية عن أن تكون اشتراكية أصلاً .

كل محاولة لفصل « الاشتراكية العربية » وحسبها عن التيار العالمي وعن جوهر هذا التيار وأسسه هي في تقديرى محاولة غير علمية وغير أمينة .

كذلك من ناحية أخرى ، فانذين يقولون بالتطبيق العربي للاشتراكية يذهبون مذهباً خاطئاً — وقد يكون متعمداً في كثير من الأحيان — إذا كانوا يقصدون من وراء هذا المصطلح أننا نتبنى نظرية معينة ونطبقها في الجمهورية العربية المتحدة ، وغالباً ما تكون تلك النظرية هي الماركسية .

فالتجربة العربية ليست بيقين تطبيقاً للماركسية فهي تختلف معها في نقطة البدء وهي تختلف معها في تصور النهاية . وهي وإن كانت لا تحبس نفسها عن الاستفادة بها — وهي صرح فكري ضخم — فإنها من ناحية أخرى لا تحبس نفسها فيها .

والذي يصدق بالنسبة للماركسية يصدق — من باب أولى — بالنسبة لغيرها من النظريات ، إنما إذا أطلقنا اصطلاح التطبيق العربي « للاشتراكية » وقصدنا من وراءه أن الاشتراكية لها جوهر معين وهذا الجوهر واحد ومحل اتفاق بين الجميع مهما اختلفت الأماكن والوسائل ، وأن هذا الجوهر الواحد يأخذ صوراً متعددة في التطبيق تبعاً لتغاير الظروف الموضوعية فإن اصطلاح « التطبيق العربي للاشتراكية » يكون عندئذ اصطلاحاً علمياً مفهوماً ومقبولاً .

ولكن هل معنى هذا أننى أرفض اصطلاح
« الاشتراكية العربية » ؟

غير ذلك عندى هو الصحيح .

إن الاشتراكية العربية حتى تكون اشتراكية
أصلاً يجب فى تقديرى أن تؤمن وأن تقوم على
الأساسين الذين اشرت إليهما من قبل :

- كون العمل هو المعيار الأساسى للتقييم .
- السيطرة العامة على وسائل الإنتاج تمكينا
للأساس الأول من أن يتحقق .

والذى لاشبهة فيه أن التجربة التى تعيش فى
الجمهورية العربية تسير بخطوات ثابتة نحو تحقيق
الأساسين ، وهذا السير نحو الأساسين هو ما نسميه
« التحول نحو الاشتراكية » .

ونبنى هذين الأساسين يجعل من حقنا أن نقول
إننا فى مواجهة « الاشتراكية » ، ولكن على أى
أساس يرد بعد ذلك وصف هذه الاشتراكية
بأنها « عربية » ؟

إن الجوهر واحد . هذا يقينى . وهذا الجوهر
الواحد ليس ملكاً لأحد وليس نتاجاً فكرياً
استحدث به نظرية معينة وحدها دون غيرها .

إنه جوهر أفعال وآراء الفكر الإنسانى فى إطاره
المتغيرة ، وإنه جوهر نخبه ضرورة الإيمان بالإنسان
وبأن العمل الإنسانى بكل صوره هو أمل قيمة إنسانية

وحدة الجوهر إذن هى التى تمثل القدر المشترك
واللازم لإطلاق وصف الاشتراكية . كذلك فإن
اختفاء هذا الجوهر يؤدى بالضرورة إلى امتناع
الوصف بالاشتراكية .

ما الذى يدعو إذن - مع هذه الوحدة -
إلى القول بوجود اشتراكية ماركسية واشتراكية

قافية ، أو ما الذى يدعو إلى القول بوجود اشتراكية
فى الاتحاد السوفيتى واشتراكية فى الصين - وإن
كان الصينيون لا يرون فى العالم إلا اشتراكيهم -
واشتراكية بوجلافية واشتراكية غانية وما إلى ذلك .

وهل هذا التعدد له محل أو ليس له محل ؟

وهل هذا التعدد ليس إلا تطبيقاً لنظرية
واحدة شاملة مما يصح معه أن يطلق عليه التطبيق
الاشتراكى فى هذا البلد أو ذاك ؟ أم أن ثمة
أسس نظرية معينة - برغم وحدة الجوهر -
تفرق بين تجربة وتجربة ؟

أما عن كون هذا التعدد له محل أو ليس له
محل فالواقع أقوى من كل النظريات ، والواقع يؤكد
أن هذا التعدد له محل بل وله محل كبير .

ولما عن الأسس النظرية التى تختلف ، فهنا
يمكن التساؤل الحقيقى .

ولن نحاول أن نتشعب مع تجارب أخرى
غير تجربتنا ، فإن مثل هذا التشعب كفى أن
يذهب بنا بعيداً إلى حيث لا نريد .

ونعود إلى اشتراكيتنا . هل تختلف اشتراكيتنا
اختلافات نظرية عن غيرها - مع وحدة الجوهر -
تبرر وصفها بأنها عربية ؟

إذا كان وصف اشتراكيتنا بأنها عربية يقوم
على أساس جغرافى معين فما أظن ذلك سيثير خلافاً
كبيراً بين أحد . بل إن الذين يقولون بتعدد
« التطبيق » مع وحدة « النظرية » ليسهم أن يكون
قصارى الأمر بالنسبة للاشتراكية العربية أن
« العربية » ليست إلا وصفاً جغرافياً لا أكثر
ولا أقل .

إذن فما هو الأساس النظرى الذى يبرر فى
تقديرى وصف اشتراكيتنا بأنها عربية ؟

أياً كانت أشكاله ؟ ثم هل الإنسان - نتاج المادة على ذلك النحو - سالب إزاء التطور أم موجب ؟ هل هو فاعل أم هو مجرد رد فعل لا فاعلية فيه ؟

ومن ناحية أخرى ، فهل الإنسان روح فليس جسداً غير ظاهر وأن حياته كلها يجب أن تكون صراعاً مع ذلك الجسد غير الظاهر من أجل التخلص منه لإعلاء الروح وإطلاقاً من ذلك الأسر المادى كما يقال ؟

وهل الإنسان - بالتالى - حقيقة مادية فقط أم هو حقيقة روحية فقط ؟

وهل الإنسان الفرد هو الحقيقة الوحيدة في البنيان الاجتماعى - إن وجد مثل هذا البنيان عند من يقولون بأن الإنسان الفرد هو الحقيقة الوحيدة ؟ أم أن الإنسان الفرد لا وجود له في مواجهة المجتمع لأن المجتمع هو الحقيقة الوحيدة وما الأفراد إلا أحجار في بناء كبير ؟

تساؤلات لا تنهى وتدور كلها حول النظرة إلى الإنسان . ومن هنا فإن تلك النظرة إلى الإنسان ، هى التى تصلح أساساً للتمييز النظرى .

تلك النظرة إلى الإنسان هى التى تصلح أساساً لتمييز بين المذاهب الفردية والمذاهب الجماعية ، وتلك النظرة إلى الإنسان هى التى تصلح أساساً لتمييز بين المذاهب الجماعية بعضها البعض .

وتلك النظرة المتميزة إلى الإنسان - إن وجدت - هى التى تصلح لإقامة الأساس النظرى المتميز - مع وحدة الجوهر وهذا ما أحرص على توكيده - للاشتراكية العربية .

فهل لنا نظرة إلى الإنسان تختلف عن نظرة غيرنا ؟ هل لنا نظرة إلى الإنسان تسمح لنا أن نصف اشتراكيته بأنها عربية ؟ أعود هنا فأذكر بما قلته من قبل إن الإطار

لعلنا نبدأ بداية علمية وسليمة إذا اتفقنا أنه مع وحدة الجوهر الاشتراكي فإن الإطار النظرى أو الأيديولوجى لتجربتنا لم يتكبد به ، وأن عدم اكتمال هذا الإطار هو في حد ذاته دعوة للاشتراكيين العرب - الذين لا يحسون أنفسهم في قالب نظرى معين جسد ولا يصعدون أنفسهم عن الفكر الاشتراكي كله - إلى الإبداع الفكرى .

ولا شك أن محاولات مغلصة وجادة قد بذلت في سبيل هذا الإبداع .

وقد ذهبت كثير من هذه المحاولات إلى إرساء الأساس النظرى المتميز على مسائل جزئية لا تصلح في تقديرى لحمل هذا الأساس .

فأقول مثلاً بأن اشتراكيته يميزها أنها ترفض ديكتاتورية الطبقة وتؤمن بديمقراطية تحالف قوى الشعب هو قول صحيح ولكنه في الوقت نفسه - في تقديرى - ليس قولاً كافياً لإقامة الأساس المطلوب .

كذلك فإن القول بأن الكيفية التى عبرنا بها الطريق الرأسمالى ودخلنا بها مرحلة التحول الاشتراكي تميزنا عن غيرنا هو قول صحيح وله أهمية نظرية كبيرة ولكنه وحده لا يكفى أيضاً للقول بالأساس النظرى المتميز .

هذا الذى يقال - وما يجرى مجراه - صحيح ولكنه في الوقت ذاته جزئى ولا يصلح لإقامة الأساس النظرى المتميز . والبحث عن هذا الأساس يجب أن يرتد إلى ما هو أكثر عمقا .

النظرة إلى الإنسان

وهذا الأساس - في تقديرى - هو النظرة إلى الإنسان :

هل الإنسان ليس إلا تفاعلاً من تفاعلات المادة في طور من أطوارها ؟ وهل هو بالتالى محكوم عليه بحتمية معينة مصلوها التطور المادى

النظرى لتجربتنا لم يكمل بعد وأن هذا الوضع هو دعوة صريحة للمثقفين العرب ليسهموا في بناء الاشتراكية وصرحها الشامخ بما يستطيعون من إبداع .

ومع ذلك ومع عدم اكتمال هذا الإطار النظرى فإننا نستطيع أن نلمس أصول نظرة خاصة للإنسان . وهذه الأصول هي التى تحتاج فى البناء عليها لعملية الإبداع .

والذى لا شبهة فيه أن الميثاق يرفض الفلسفة الفردية رفضاً باتاً . هذا أمر لا يحتاج إلى توضيح . ولكن الذى لا شبهة فيه أيضاً أن الميثاق يؤمن بحقيقتين متكاملتين ومتراپيتين : المجتمع والإنسان . « الإنسان الحر هو أساس المجتمع الحر وهو بناؤه المقتر » .

« إن العمل الإنسانى الخلاق هو الوسيلة الوحيدة أمام المجتمع ليحقق أهدافه » .

ولا شبهة أننا نرفض فى فلسفتنا أن يكون الإنسان ليس إلا انبثاقاً عن المادة فى طور من أطوارها ، وأنها تؤمن أن الإنسان روح وجسد . وأنها ترفض فى الوقت نفسه بعض التصورات الدينية التى تعذب إلى أن الجسد إن هو إلا رجس من عمل الشيطان .

والواقع أن الموقف الفلسفى الضليدى الذى يجعل الروح والمادة فى مقام التقابل والمتضاد الذى لا انقاء فيه هو المشلول إلى حد كبير عن ذلك التصوير السابق غير السليم .

ونحن نرفض أن يكون الإنسان فى موقف المتفعل غير الفاعل ، لأننا نؤمن أن الإنسان هو صيد الآلة وأنه ليس تروساً من تروسها . نؤمن بالإنسان الفاعل وبالعقل الإنسانى الخلاق .

من هذه النظرة إلى أن الإنسان يحسن أن تكون البداية ، وهى بداية — إن عفتها — صالحة

لإقامة الأساس النظرى المتميز وصالحة لإبداع جديد فى صرح الاشتراكية الكبير .

وهذه النظرة إلى الإنسان هي الأساس الذى تبنى عليه الميزات الجزئية التى أشرت إليها ، والتى يريد البعض أن يجعل منها أساساً نظرياً للتمييز .

فنظرتنا إلى الإنسان هي التى فرضت موقفنا إزاء التنافس الطبقي وإمكانية حله سلباً . ونظرتنا إلى الإنسان هي التى فرضت أننا حين صممنا على تصفية الامتيازات الطبقية لم يدفنا إلى ذلك الحقد الأسود الذى يشتم الامتيازات العظيمة إلى إنسانية الإنسان نفسه . ونظرتنا إلى الإنسان هي التى تؤكد الديمقراطية وتجعل كل شيء يدونها صفاً لا يطاق — وترفض دهكتاتورية الطبقة .

ونظرتنا إلى الإنسان ودوره الإيجابي فى العلاقات الاجتماعية بكافة صورها هي التى تجعلنا لا ندمع كل صور الملكية بالاستغلال ضرورة وحتماً ، وهى التى تدفعنا إلى ضرب الملكية المستغلة وحماية الملكية إذا اتجهت وجهة من مقتضاها أن تكون وظيفة اجتماعية فى خدمة الإنسان لاستغلال الإنسان .

نظرتنا المتميزة للإنسان هي التى فرضت — مع وحدة الجوهر — تميز الحلول واختلاف المواقف .

ونظرتنا هذه إلى الإنسان كان نتيجة لها بالضرورة أن نؤمن بأن « حرية العقيدة الدينية يجب أن تكون لها قداستها ... » وبأن « القيم الروحية الخالدة النابعة من الأديان قاهرة على هداية الإنسان وعلى إضاعة حياته بنور الإيمان ، وعلى منحه طاقات لا حدود لها من أجل الحق والخير والمحبة » .

وهذا القول جد لا هزل فيه . والشعب العربى يؤمن به إيماناً عميقاً لا يزعزع ، ويرفض كل مداورة حوله أو ككل « تكسيك » مرحلى يريد أن يجعل من

« القيم الروحية الخالدة النابعة من الأديان » مطبوعة لتحقيق غرض مرحلي ثم بعد ذلك ننتكز للقيم الخالدة .
وبغير اجترأ على العلم فإن « الحقيقة الدنيوية » حقيقة علمية اجتماعية ، وكل محاولة لاقتضاء الدين عن حياة الجماعة كانت في حد ذاتها صورة مشوهة من صور الدين . لأن ضرورة الاعتقاد ضرورة أصلية في كيان الانسان .

كذلك فإن النظرة إلى الانسان والإيمان بأنه عنصر فاعل في سير العملية التاريخية وأنه ليس مجرد عنصر مضاعف يعكس موقفاً عميقاً لذاء القيمة الأخلاقية بالنسبة لقضية الاشتراكية .

إن الاشتراكية حتمية . وإن الاشتراكية في الوقت نفسه أفضل لأنها تلتقي مع معنى العدل ، تلتقي مع القيمة الأخلاقية

والأساس الخلفي للثورة الاشتراكية ووجود المعيار القيمي ينبع بالضرورة من نظرة إلى الانسان تغاير النظرة إليه باعتباره مجود ومحكوم عليه « بحتمية معينة » ، وكأنها جبرية القدر لا تترك لإرادته نوعاً من الخيار .

اشتراكية الانسان العربي

ونبقى بعد ذلك مسألة أخرى غاية في الأهمية .
والاشتراكية العربية حين تنطلق من نظرة معينة إلى الانسان تضع في اعتبارها مطلق الانسان من ناحية ، وتضع في اعتبارها كذلك وفي المقام الأول الانسان المنتمى إلى مجتمع أمة معينة هي بطبيعة الواقع الأمة العربية بحسبان الأمة تجسداً قومياً له خصائصه التي تميز بينه وبين غيره . وهذا الانسان العربي المنتمى إلى الأمة العربية لا يكتب هذا الوصف « وصف العربي » إلا لصفات خاصة به يصلح معها لأن يخرج من « عموم » الانسان إلى « خصوص »

الإنسان « العربي » . ومن هنا يصح لنا أن نقول بالاشتراكية العربية . جودها يخاطب جوهر الانسان في عمومها ، وتميزها بخصائص معينة ينبع من نظرة معينة لإنسان معين ينتمي انتماءً قومياً معيناً : ذلك هو الإنسان العربي .

وهذا الفهم للاشتراكية العربية يرفض - بالضرورة - أن تكون هناك الاشتراكية العراقية ، والاشتراكية المصرية والاشتراكية التونسية وما إلى ذلك لأن الانسان العربي هو هو الانسان العربي في كل جزء من أجزاء الأمة العربية .

ولكن هذا الفهم للاشتراكية العربية لا يرفض أن يكون هناك تطبيق اشتراكي في الجمهورية العربية المتحدة أو تطبيق اشتراكي في الجزائر .. وهكذا . وإذا كانت دولة الوحدة قادمة لأن الوحدة العربية حتمية تاريخية يفرضها الانتهاء القومي ، فإن كل هذه التطبيقات على نطاق الأجزاء والتجزئة نفسها تفرض عليها مزيداً من المصاعب ومزيداً من المشاكل - سنلتقي على نطاق الكل لتؤكد أولاً وحدة الكل وتعمقها ، ولتؤكد هي بوحدة الكل وتمتص بها .

عندئذ نستطيع أن نقول باشتراكية عربية .
ومن هنا ، من هذه البداية التي تحتاج إلى تعميق كبير وإثراء كثير - وعلى هذا الأساس الصلب يستطيع الفكر الاشتراكي العربي أن يقدم للإنسانية إبداعاً يقوم على المصالحة بين الانسان ونفسه وبين الانسان وقوميته ، ولا يقوم على الاعتراف الذي يجعل الانسان فرداً لا انتماء له أو يجعله حجراً في بناء لا كيان له فيه . كذلك وفي نفس الوقت لا يقوم على ذلك الاعتراف الذي يجعل من الانسان مادة هابطة أو ملاكاً من ملائكة السماء .

يحيى الجمل



فرانسواز ساجان

بين الحزن والاستسلام

دكتور مصطفى ماهر

● يعني فهم فرانسواز ساجان من يظن أنها
مفكرة أصيلة أو ينسب إليها اتجاهات أخلاقياً محدداً
خاصاً بها ، ويعمن فهمها من يعتبرها نموذجاً
لجبل حقيقي يعيش في أوروبا وفرنسا خاصة ،
وينظر إلى مؤلفاتها كتعبير باللفظ عن كيانه
ووجوده .

● وأول ما يطالعك من أفكارها ، أن الحياة
ليست شهيداً كلها ، بل فيها المرارة كذلك ، وأن
الإنسان ليس عادلاً ، بل هو فاني ، وأن الشباب
لا يدوم أبداً .

● «أنا أؤمن أن حرباً ستأت ، وأنا
نرقص فوق إركان ، وإني لأدعش قبلادة ،
والالذفاح اللعين يحير بهما العالم إلى الصراع
العالمي الحروب » .

«مرحباً أيها الحزن» حملت رقماً في التوزيع يزيد على
للمليون نسخة في عشرة أعوام ، وهذه حقيقة تدفع
النظر إلى «حالة» فرانسواز ساجان بعين أخرى .
فرانسواز ساجان ليست فيلسوفة وليست صاحبة
مدونة ، وليست قائدة ، ولكنها فنانة ، فنانة
تكتب لغة بسيطة جميلة لها نغمة حلوة ، فنانة فرنسية ،
تكتب لغة فرنسية مكتملة الخصال ، فنانة قادرة
على حمل الفكرة الفنية وسحبها في قالب فني .
ويعني فهم فرانسواز ساجان من يظن أنها مفكرة
أصيلة أو ينسب إليها اتجاهات أخلاقياً محدداً خاصاً
بها ، ويعمن فهمها في رأيها من يعتبرها نموذجاً
لجبل حقيقي يعيش في أوروبا وفرنسا خاصة ،
وينظر إلى مؤلفاتها كتعبير باللفظ عن كيانه ووجوده .

وفي عام ١٩٦٥ ظهرت في باريس رواية
اسمها «لاشاماد» يعني الاستسلام في مطبوعات
الناشر جوليارد ، ثمها ١٥ فرنكا فرنسياً جديداً
(حوالي أربعة أضعاف ثمن «مرحباً أيها الحزن»)
للكاتبة في الثلاثين ، اسمها فرانسواز ساجان ، مشهورة .
قالت إنها كتبت الرواية لأنها تعيش من قلبها ،
ولأنها تحاول محاولات كثيرة أولاً «مرحباً أيها
الحزن» وآخرها إلى الآن «الاستسلام» ، لتحقيق
حلم يرادها بانشاء «كتاب جميل» .

وأحدث ظهور «لاشاماد» دويلاً كبيراً ،
فكتبت عنها الصحف الفرنسية جميعها بلا استثناء ،
وتناولتها مقالات كثيرة في الصحف العالمية :
وأسلوب النقد هذه المرة ، إذا ما قورن بأسلوب
النقد أيام «مرحباً أيها الحزن» ، يتسم عمومياً
بالرزانة وبالأعتماد على الشواهد والمعلومات : فقد
نشرت مدام فرانسواز ساجان بين روايتها الأولى
وروايتها الأخيرة أربع روايات هي : «إهتسامة ماء» ،
«بعد شهر» ، «بعد ستة» ، «هل تحبون برامس؟» ،
«الحب المعجبة» ، وأعمال أخرى ثانوية — كلها
ألفت الضوء على شخصية الكاتبة واتجاهاتها ،

في عام ١٩٥٤ ظهرت في باريس رواية اسمها
«مرحباً أيها الحزن» في مطبوعات الناشر المعروف
«جوليارد» ثمها ٣٩٠ فرنكا فرنسياً قديماً ، لكاتبة
ناشئة في الثامنة عشرة من عمرها اسمها فرانسواز
ساجان ، قبل أنها كتبت الرواية لتقتل بعد أن
فشلت في الحصول على البكالوريا . وتلقف القناد
والقراء الرواية بحماس بالغ وناقشوها مناقشات
طويلة وانتهوا على الأغلب إلى السخرية من
أسلوبها ومن لغتها ومن سذاجتها ، وراحوا يعددون
الجميل الركيكة والتراكيب الضعيفة والأخطاء
النحوية ، حتى أوشك البعض على الاعتقاد بأن
المؤلفة الصغيرة لا تعدو أن تكون زهرة لانكاد
تنتفع حتى تذبل ويذهب ريحها ويصبح بهاؤها
أثراً بعد عين . لم تكن فرانسواز ساجان أستاذة
في الجامعة ، ولا مفسرة في اليسي ، ولا عضواً
في الأكاديمية ، فأفكر الناس عليها تدخلها في الأدب
وقارنوها بمورياك وسارتر وسيمون دي بوفوار
وكوليت ، ليجلوها قرماً بجول العمالة . لكن

وجعلت لها وجوداً حقيقياً . وأبرز ما يلاحظ من أمرها هو أنها طيبة تعيش كأنك كتب ، وتكتب كأنك تعيش ، وتقف أمامك - على حد قول الناقد جورج يلمون في مجلة الفنون «لنزله» ١٥ - ٢١ سبتمبر ١٩٦٥ - بوجهها لا تصطنع جانباً بعينه .

«لا شاماد» أو الاستسلام :

تلور الرواية حول شابة في الثلاثين من عمرها ، فيها ملامح كثيرة من المؤلفات نفسها (باري مانش) ، تحب الحياة الكسولة الناعمة ، والملابس الفاخرة من تصميم جى لاروش ، والسيارات العظيمة كالرولز رويس ، والدعوات إلى العشاء في دور الطبقة الرفيعة ، والتردد على المسارح والحانات ، اسمها «لوسيل» تعيش مع وعلى حساب تاجر غنى اسمه «شارل بلاسولينيير» في المحسن من عمره ، عنده السكن الفاخر ، والسيارة العظيمة ، والمال الكثير ، والعلاقات الاجتماعية الكثيرة بالطبقة المترفة ، ولكنه يفتقر إلى القلب الشاب والجسم الشاب والميول الجامحة .

وللوسيل وشارل صديقة غنية اسمها ديان ، عمرها ٤٠ سنة تؤوى في مسكنها الفاخر «شاباً فقيراً» جميلاً جذاباً قريباً يضطرب جسمه وقلبه بالكثير من الميول العنيفة الجامحة . وتلتقى لوسيل بأنطوان ، وهذا هو اسم الشاب ، على مائدة العشاء لدى «كلير سانريه» . وتنشأ بينهما علاقة تثير حفيظة ديان ، وتؤدي بلوسيل إلى الإكثار من التردد عليه في حجراته الخاصة المتواضعة شبيهة بالصندرة بسان جرمان ، فتجد لديه شفاء لهما ، ويجد هو لديها مثل ذلك .

وتستمر علاقة لوسيل بأنطوان فترة موازية لعلاقة كل منهما بصاحبه المسن الغنى ، حتى يقرر أنطوان فجأة أن تكون لوسيل له وحده لا يشاركه

فيها شريك . وتضطرب لوسيل بين رغبتها في الحياة حياة عاطفية عنيفة ، وبين حبها الحياة الثرية الناعمة . ويتأخر قرارها لأن شارل أتاها من أمريكا وشيكاً بفراء ثمين ، واصطحبها إلى ثغر «سان تروبيه» الجميل .

وتنقل لوسيل إلى أنطوان ، تترك القصر من أجل صندرة ، تترك الروفلز رويس لتترك الأوتوبيس ، تترك النعومة إلى المحشونة ، تترك التمثل الكسول إلى العمل الغليظ ، تترك الأحلام التي كانت تتحقق سريعاً ، إلى الأحلام التي يحول الفقر دون تحقيقها . وتضطربها الحياة الجديدة إلى ألوان من البؤس مختلفة متنوعة تنتهي بها إلى العودة إلى الرجل المسن . الذي لا تجد لديه الحب الذي تشبهه والذي تجد لديه المال «المال وسيلة السعادة» وتزوجه .

حول شخصية لوسيل :

أهم شخصية تلتفت النظر في الرواية هي شخصية «لوسيل» ، لشابها وشخصية المرافقة من ناحية ، ومن ناحية ثانية لأنها تأمل أن تجد فيها جديداً ، تجد فيها سر ينبت الثلاثين تكشفه بنت الثلاثين . لوسيل شخصية تحب متكاملة هي شخصية «المرأة الطفلة» والاصطلاح من وضع مانيوجالى (نوفل أوبسرفاتير ، الممدد ٤٣) - شخصية لا تعرف المسؤولية ، لا تبالي ، لا تريد أن تقرر ولا تحب أن تقرر ، فشلت في حبها لأنطوان لأنها لم تصل إلى النضج ، لقد تعلقت بأنطوان تعلقاً سلبياً مقصوداً وما لبث الحب أن تعظم لا لأن الحبيين انحسروا من الحياة الرغبة إلى الحياة المحشنة فحسب ، وإنما بالدرجة الأولى لأن الحبيين فشلا في السلوك مسلكتا التناحسين . وهكذا تعود لوسيل إلى شارل الذي يريد لها طفلة والذي يحبها عندهم تقديرها المسؤولية . لوسيل طفلة تعيش في برامة الأطفال ، لا تعرف

من أضر الأخلاق شيئاً لا بالإيجاب ولا بالسلب ،
 طفلة تحلم ، والرواية كلها حلم من أحلامها ،
 طفلة تضطرب من الضد إلى الضد ، عندما أحبت
 أنطوان مثلاً أحست بإمكانية كل شيء : الموت
 الحياة ، الفقر ، الغنى . ولكن هذه الإمكانية
 ما لبثت أن تحولت إلى استحالة ، دون أن تعرف
 لوسيل ما يجري لها . كان ما يجري لها يتلخص
 في رأى الكاتبة في تحطم كل شيء على صخرة
 المال ، لم تكن لوسيل تعمل للمال حساباً لأنها
 كانت تعيش لحظة لحظة ، ولا تريد أن تنظر إلى
 المستقبل ، ولأن تضع خطة ، ولأن تواجه صفة
 اللوم ، وستعرض في موضع آخر من هذا المقال
 للمشكلة من ناحية المال ومن ناحية تأثير المجتمع ؛
 إنما نريد أن نبرز هنا نواحي التشابه بين لوسيل
 وفرانسواز ساجان نفسها : الحياة البورجوازية
 الناعمة ، بعثة المال ، لعب القمار ، شرب الخمر
 بشيء من السرف ، الحياة مع « شلة » من
 الأصدقاء الذين يرددون على النوادي الليلية ويكثرون
 من الالتقاء على مائدة العشاء أو في المسرح ، جراءة
 تصل أحياناً إلى الوقاحة ، حب الملابس الفاخرة
 والعربات ، وعربات السباق خاصة ، حب مصيف
 سان ترويه ، وقد سبق لنسا أن أشرنا إلى
 تشابههما في السن ، هذا إلى أن فرانسواز ساجان
 وضعت في لوسيل كما وضعت في بطلات رواياتها السابقة
 كثيراً من مشكلاتها وميوها وأفكارها . في
 « لاشاماد » تؤكد فرانسواز ساجان على ميل
 لوسيل إلى مصارحة نفسها وإلى محاولتها تحديد
 مكانها وإن كانت هذه المحاولة لا تنجح دائماً
 لتعرضها لقوة خارجية عنيفة مثلت رغبة أنطوان
 في التملك أوراقه حاله . والحب عادة في رأى
 فرانسواز ساجان كالحرب ، فيه غالب وفيه حتماً
 مغلوب :



ولقد توقع التمام ذلك حتى أن برنارد فرنك
أخذ على فرنسواز ساجان أنها لم تجعل لويسل أدبية
أو على الأقل فنانة (مثلها) . وكان رد الأدبية
على ذلك أن الناقد على حق . ثم قالت إنها تحب
لويسل لأنها على حد تعبيرها : « تمثل مشكلة من
مشكلاتي ، مشكلة من مشكلات مجتمع معين في فرنسا .
وتؤكد فرنسواز ساجان أنها أرادت أن تصور في
روايتها قصة إنسان لا تريد أن تغفل بجوانبها شيئاً ،
وأنها تشبه هذه الإنسانية في جزء معين من حياتها ،
الآخر هو حياتها مع شارل .
وتدور هذه الحياة مع شارل في بيئة بعينها ،
هي البيئة الفطرية التي ترد دائماً من لسان فرنسواز
ساجان كلما كتبت : « بيئة الليموند » ، بيئة
الطبقة الراقية القائمة على المال دون الفكر ،
بيئة نائفة تلقاً يكاد يلثم نفسه ، بيئة يسودها
الميل إلى التملك ، تقف فيها لويسل وحدها باحثة
عن مكان أو مكان .

أفكار فرنسواز ساجان :

ليست أفكار فرنسواز ساجان في مؤلفاتها
السابقة وفي الاستسلام ، أفكاراً متأسكة يمكن أن
تكون فلسفة أو نظرية ، وليست أفكاراً عميقة
تستحق أن يفرد الإنسان لها كتاباً . ولكنها أفكار
من قبيل الخبرة المكتسبة ، أفكار بعيدة عن المشاكل
الكبيرة ، لا تعسها إلا بقدر ما تعسها للمشاكل
الصغيرة .

أول ما يطالعك من « أفكارها » أن الحياة
ليست شهياً كلها ، بل فيها المرارة كذلك ، وأن
الإنسان ليس غالداً ، بل هو فان ، وأن الشباب
لا يدوم أبداً . وهي أفكار لا يخلو منها إنتاج
أدبي منذ بدأ الإنسان يعالج الأدب . ثم تقلنا
جولتنا في أفكارها : إلى السعادة وهي موضوع
روايتها إن شئنا ، نرى أن السعادة أشبه شيء
بالصدفة ، السعادة لا يمكن احتضانها ولا يمكن

التنبؤ بها . وليس هناك في حديث السعادة شيء
مؤكد إلا أن المال أساس السعادة . وإليك هذا
السؤال والجواب من حديث لها في مجلة كانديد :
سؤال : هل تعتقد أن الإنسان يقل بؤسه
إذا ركب رولز رويس ؟
جواب : بلا شك !

وقرآنسواز ساجان تقول ذلك عن تجربة ! فقد
كسبت في الست سنوات الماضية ما يقرب من
نصف مليون جنيه استرليني . فلا عجب أن تسأل
البطلة لويسل حبيبها أنطوان أسئلة تمهيدية مثل :
« لويسل : هل تكسب مالا كثيراً ؟
أنطوان : بل قليلاً جداً . هل تعتبر المال
مهماً ؟ .

فضحكت لويسل وقالت :
« اعتبره مريحاً ، هذا كل ما في الأمر .
مريحاً إلى درجة نجعله مهماً .. » .

وتوضح فرنسواز ساجان رأيها في المال كأساس
للسعادة قائلة ، إنه « وسيلة الدفاع ووسيلة الحرية »
في المجتمع الحالي ، إنه يمكنك من عدم الوقوف في
الطابور تحت المطر المشهر على محطة الأوتوبيس
انتظاراً لقدم أوتوبيس فيه مكان لك . إنه يمكنك
من ركوب الطائرة والذهاب إلى مكان دافئ
شمس عند ما يكفهر الجو وتخفى الشمس حيث
أنت . إن السعادة التامة لا تتحقق إلا نادراً ، ومن
شروط تحقيقها المال .

ولكن هذا المال الذي تقوم عليه السعادة أنلف
الناس في فرنسا . تقول فرنسواز ساجان :
« إن فرنسا تمر بفترة عظيمة من الانهيار . . . كل
شيء أنلفه المال ، ولم تعد هناك وسادة أخلاقية .
إن أحاديث الناس أصبحت تدور حول موضوعات
ثلاث : حياة الآخرين الخاصة (تنس العلاقات
الجنسية) - السياسة وأزواج المصالح الشخصية
الليبية - التباهي والظواهر والبهول و « الفشر » .

المادة التي يشترك فيها كل الناس والتي يحسها كل الناس . وليس من الضروري أن يقوم الفنان بعملية التعمية هذه في المجتمعات والبيئات كلها ، بل يكفي أن يقتصر عمله على البيئة التي يعرفها والشخصيات التي يخاطبها ، فالمواطن الانسانية واحدة وإن اختلفت بظواهر مختلفة في البيئات المختلفة (كلاسيكية) . ولا بد أن تتم عملية التعمية هذه بصراحة وبصدق تام . وقد نجحت فرنسواز ساجان في الصراحة نجاحاً كبيراً ، حتى أنك لا تعرف طريقة الطريق بين حياتها وكتابها ، كأنها تكتب إذ نجا ، وكأنها نجا إذ تكتب . لهذا تخرج شخصياتها حية ، يقول جان فروستى (نوفل أوبسرفاتير ٢٩ سبتمبر ١٩٦٥) : « إن شخصية لوسيل شخصية حقيقية بلا جدال » .

فرنسواز ساجان تكفى إذن بالضرورة ، لا تتجاوز قط إلى الفلسفات والأخلاقيات : « اللهم في رأيي هو أن يجد القراء في الكتاب الذي يقرؤونه نعمة وصوتاً وأن يحسوا أن كاتباً بشرياً يعيش وراءه » . (الفنون) . وأنا لا أحكم على شخص ولا على بيئة . . . فالإنسان يوجد ، وهو كما هو كان ، وكل ما أريد هو أن أهتم ، لو على الأصح أن أهتم » .

وينبع هذا الكلام بعض النقاد مثل كاتر في الفيجارو الأدبية إلى القول بأن مذهب فرنسواز ساجان الفني هو « سلوكية » ، فهي تصف السلوك ، وتعامل الشخصيات في روايتها كأنها حيوانات تجريبية تدرس سلوكها متأثرة بعوامل مختلفة ، غير التقاليد والأخلاق .

وأغلب جهد فرنسواز ساجان ينصب على الناحية الفنية البحتة ، أو على الأصح على الناحية الجمالية . حقيقة أن لغتها مازالت من الناحية النحوية قبل بعض الأخطاء . ولكنها لا تعرف بها

وعلى الإنسان في رأيها أن يشق طريقه في هذه الدنيا على أساس التسلك بالتصميم على المحلولة : « ألا ينشغل من الأخلاق إلا » بعدم جرح شعور الآخرين » فليس في غير هذا المبدأ أخلاق . وعلى الإنسان أن يشك دائماً في نفسه ، فإن الشك يدفع على المثابرة . « أنا أشك دائماً في نفسي . وإلا فكيف تعلق استمرارى في الكتابة » (من حديثها في مجلة ليزار « الفنون ») .

وفرنسواز ساجان لا تعلم ما إذا كان ينبغي على الإنسان أن يعجل بالحياة النشطة ، أو يركن إلى الدعة ، فليس هناك ما يمكن أن يؤمن به الإنسان اللهم إلا الفناء : « أنا أؤمن أن حرباً ستأتى ، وأننا نعرض لفرق بركان . وإن لأدهش قباله والاندفاع اللتين يسير بهما العالم إلى الصراع العالمي الحرب المماتل » . والحب ؟ الحب المعروف للناس حرب يحاول فيها الواحد أن يستولى على الآخر « الحب المعروف للناس يتكون من الغيرة ومن الرغبة في التملك وفرض التبعية . هذا الحب كالحرب تملأ بخلف ضمنية ، واحد يحب وآخر يتألم :

أما الحب الذى نذهب إليه فمعرفة بأنه : « رقة تجعلك تقبل الآخر ، رقة هي الرقة والوسامة » . ولكن « الاستسلام » لا تؤكد بالضرورة أن هذا النوع من الحب يحقق لوسيل ، كل ما يتضح لك فيها أن لوسيل عادت ترضى بشارل وأنها عادت إليه تجلبها إليه رائحة أمواله : نحس وأنت تقرأ « الاستسلام » أن الحب والحرية والسعادة واللذة كلها استسلمت للمال وتركته له شأن التصرف فيها وتعريفها تعريفاً جديداً يرضيه ، يرضيه وقد أصبح إله العصر .

للحبيب الفني :

ترى فرنسواز ساجان أن الفن عبارة عن دفع الحجاب عن الظواهر المختلفة لكي تضح الحقيقة

مراحلته المختلفة . ويمكننا أن نكتفى في هذا المقام بعينة من الرواية الأولى وعينة من الرواية الأخيرة :
هكذا يبدأ مثلا الفصل الثامن من « مرجبها

الحزن » :

« واستيقظت في اليوم التالي في حال طيبة جداً ،
لا أحس إلا تعباً طفيفاً ، وألماً بسيطاً في رقبتي
اعتراني من افراطى . وكانت الشمس تغمر فراشي
ككل صباح ، فدفعت الأغطية ، وخلعت جاكته
بيجامتي وعرضت ظهرى عارياً إلى الشمس ،
فرايت وقد انكأت بخدي على ذراعي المثني على
القرب حبيبات نسج الملاء كبيرة ، وعلى البعد
ذبابة تهز حائرة مترددة ، كانت الشمس حلوة
دلقة ، تخيلها تداعب عظامي تحت جلدي وتجهد
اجتهاداً خاصاً في غمرى بالدفء ، فقررت أن
أمضى الصباح هكذا دون حراك .

وهذا هو أسلوب ساجان في « الاستسلام »

« واكتشفت لوسيل بطريق المصادفة أنها
تستطيع أن تألم » .

مرت عليها أيام ثلاثة لم تر فيها أنطوان فقد
فرقهما في مسارح باريس وعلى مواعدها الأحداث
والحفلات . ثم جاءت على موعد في الساعة الرابعة ،
ووصلت في الوقت بالضبط واندحشت لأنه لم يفتح
لبسقبلها .

واستعملت للمرة الأولى المفتاح الذي أعطاهما .
كانت الحجرة خالية والنوافذ مفتوحة . وظننت
لأول وهلة أنها أعطأت المكان ، فقد كانت تدخل
عندما تأتي لأنطوان حجرة غامضة مظلمة ، لأن
أنطوان لم يكن يوقد إلا مصباحاً أحمر صغيراً
يفضه على الأرض لا ينير إلا الفراش وجزءاً من
السقف . وراحت لوسيل تتطلع إلى الحجرة التي
تحرقها وتجهلها في آن واحد ، وتقرأ عناوين الكتب
فوق الأرض ، وتلتقط كرفته من الأرض ،

أنطواء ، لأن المهم هو أن نجد الجملة التي تطابق
الصورة الذهنية تمام المطابقة ، تقول : « عندما
أكتب لا يكون لي من هدف سوى الوصول إلى
التعبير الصحيح ، وعندما أصل إليه أفرح بنفسى
وأحس بالسعادة ، ويكلفني هذا جهداً كبيراً
جداً . فأنا كسولة ، وأجد صعوبة في إنشاء الجملة
التي تطابق فكري بالتمام والكمال » .

ونحن إذا تتبعنا أسلوبها من روايتها الأولى إلى
روايتها الأخيرة ، وجدنا أنها من ناحية تكرر
نفسها ، ومن ناحية أخرى تتطور تطوراً كبيراً ،
فهى تكرر نفسها لأنها تكرر الشخصيات والمواقف
لاقتصارها مذهياً على ما تعرف : شقة من الأصدقاء
تشرب الويسكى ، وتركب السيارة الرياضية
السريعة ، وتردد على نوادى اللعب والحانات ،
وبنات ترتدى في أحضان الرجال وتقتل من خبرة
إلى خبرة ، وهى تتطور تطوراً كبيراً في المرونة
الأسلوبية والتنوع والثروة اللفظية والمقدرة
الوصفية على أنك تراها تزداد جرأة بل ووقاحة
في أحيان كثيرة ، وهناك فرق بين ما تكتب بنت الثالثة
عشرة وبين ما تكتب بنت الثلاثين التي تزوجت
مرتين وحفظت مرتين وتركزت لنفسها العنان ما شئت .
تمكنت من الأسلوب الجميل وطوعته في روايتها
المكونة من الصور المتتابعة كالأفلام السينمائية
(تكتبك الفيلم السينمائي) وتقلت به بين
النوع الوصفى ونوع الحوار المباشر والحوار غير
المباشر والحديث إلى النفس والاستماع إلى الفواجس
فأبدعت . أسلوب فرنسواز ساجان أسلوب جميل
يكاد الإنسان يعشقه لذاته . تقول لوسيل لأنطوان
على سبيل المأل : « لا يمكن أن أفكك دون أن أعجل »
ولا أن أدرك ترسل دون أن أتأم ، ولا أن أكلك
أمام آخرين دون أن أحول عنك بصرى » .

ويجدر بنا أن نربط حكمتنا الهائي على تطور
أسلوب فرنسواز ساجان بمقارنة عينات منه في

وئدق في لوحة مضحكة خلافة لم تكن قد رأها من قبل قط . وتمثلت حينها لأول مرة شاباً أعزب يجتهد في العمل إلى درجة الإقراط ويميل إلى التواضع : من كان أنطوان ؟ من أين أتى ؟ من أهله ؟ كيف قضى طفولته ؟ وجلست على السرير ، فأحست بالضييق ونهضت فجأة وانجهت إلى الشباك . أحست بنفسها عند شخص أجنبي ، واعتبرت نفسها دخيلة مندسة : وخطر لها لأول مرة أن أنطوان شخص « آخر » ، وأن ما كانت تعلمه من أمر يديه وفه وعينه وجسمه لا يكون جزءاً منه . فأين هو الآن ؟ كانت الساعة قد أصبحت الرابعة والربع ، وكانت تفتقده منذ ثلاثة أيام . ولم يدق التليفون . وراحت تتمشى في الحجرة حزينة من الباب إلى الشباك ، وتلتقط كتاباً ولا تفهم ما تقرأ فيه « فترده . ومر الوقت . وفكرت ، ليم لم يتصل تلفونياً إن كان لا يستطيع الحضور ؟ ورفضت الساعة على أمل أن تجد التليفون معطلا ، ولكن التلفون لم يكن معطلا . لعله إذن لا يريد الحضور ؟ وجعلتها هذه الفكرة وسط الحجرة . فوقفت ساكنة متصلة تشبه بعض الجنود الذين تمثلهم بعض الرسومات عند ما تصيبهم ضربة قاضية . وثارت العاصفة على الفور في ذاكرتها : لقد كان ما انتقلته مرة في عيني أنطوان هو الملل : وهذا التردد الذي بدا عليه في المرة الأخيرة عند ما سأله عما يؤرقه ، لم يكن مرجعه كما اعتقدت آنذاك الخوف من مضايقتها ، بل الخوف من إيلامها أن اعترف لها بالحقيقة : أن اعترف لها بأنه لم يعد يحبها : ورأت في سرعة للبرق عشرة مواقف لأنطوان نسبتها إلى عدم الاكتراث بها :

وقالت بصوت عال : هكلاً ، لم يعد يحبني ثم تحمت بها بصوت هادئ ، وما لبثت هذه الجملة القصيرة أن ارتدت إليها بسرعة ضربة السوط ، فرغمت يدها إلى رقبتها لتدافع عن نفسها « وماذا أفعل بنفسى إذا لم يكن أنطوان يحبني ؟ » وبدت لها حياتها خالية من الدم والحرارة والضحك ، شبيهة بذلك السهل المتحجر المكسو بالرماد في بروج الذي نشرت مجلة ماتش صورته وأثار في أنطوان شعوراً بالإعجاب والاستحسان . وظلت واقفة ، فريسة هزة باطنية عنيفة ، حتى عادت لتجد نفسها مرة أخرى . وقالت بصوت عال : « هيا ، هيا ، كانت تحدث جسمها وقلها حديثاً إلى حصانين مفزوعين ، وتعددت على السرير وحاولت اكراه نفسها على التنفس الرقيق ، فلم تجد محاولتها نفعا ، كان رعب ويأس يجعلانها تتلوى فتضم كفيها بيديها وتضغط وجهها في المهددة . وسمعت صوتها ين : « أنطوان ، أنطوان ، وتملكها وسط هذا الألم غير المحتمل ، دهشة عظيمة ، وقالت لنفسها ، « أنت مجنونة ، أنت مجنونة » . وكان في نفسها شخص آخر أكثر قوة يصبح : « وعيون أنطوان الصفراء ، وصوته ماذا تفعلين بدون أنطوان يا غبية » ودقت الساعة الخامسة في كنيسة ، فأحست كأن لها فظيماً يدق الأجراس ناحيتها .

واليك نموذجاً آخر :

« كان شارل قد سافر إلى نيويورك وحده في رحلة انكشفت إلى أربعة أيام . وراحت لوميل تنزهه في شوارع باريس المزروقة راكبة سيارة

مكشوفة : كانت تمني أن يقبل الصيف وتتحرف على بشارته في كل نسمة وكل انعكاسة ترسم على نهر السين ، وتتمثل رائحة القبار والشجر التي ستغمر بولفار سان جرمان عما قريب بالليل بين أشجاره الكستنائية الممتدة في السماء الوردية حتى توشك أن تمحى ، ومصايحه الغازية تلك التي توقد قبل حلول الظلام بكثير فيدل كبرياؤها الفني بتحولها من دور المرشد العالي في الشتاء إلى

دور المطفئ أو نحوه في الصيف - محبوسة بين نهار لا ينتهي وفجر تختلج في السماء رغبتة في الانتشار على صفحاتها . وذهبت لوسيل في الليلة الأولى إلى سان جرمان دي بريه ، وقابلت زملاء من أيام الكلية ، ومن بعد أيام الكلية ، فتلقوها صائحين مندحين ، كأنها شيخ طلع عليهم ، وأحست هي بعد قليل بأنها كذلك : وتماكروا فكاهات وذكريات ، بينت أنهم غارقون في المهنة

ما هي حقيقة ماجان ؟

هذا هو السؤال الذي شغل بال المهرج الأدبي الجريدة « نوفييل أوبرفاتير » فأجبرى مع الكاتبة فرانسواز ماجان حراراً صحفياً بمناسبة ظهور روايتها الأخيرة كان أهم ما جاء فيه :
- يبدو من روايتك الأخيرة أن البطلة لوسيل هي رسم دقيق لشخصيتك ؟
- إن هذا يقال من كل بطلاق .
فهي « حل تحيين برامز » كانت البطلة في الثانية والأربعين ومع ذلك قالوا إنها أنا . . . وأني بطلة هي أنا في الواقع .
- لكن هناك أوجه شبه مشتركة بينك وبين بطلاتك ؟
- بالتأكيد ، فعندما يتحدث امرأة عن امرأة أخرى لا بد وأن توجد هناك

أوجه شبه مشتركة بينهما .
- بل أكثر من ذلك ، فلوسيل تعيش بنفس طريقتك وتحيا نفس حياتك وما تملكته تملكه هي الأخرى .
- هذا صحيح .
- وتبلغ من العمر ثلاثين عاماً . .
نفس عمرك الآن .
- تماماً .
- منذ أربع سنوات وأنت لم تشرى روايات ، ولقد اعترفت أكثر من مرة أنك كتبت روايتك الأخيرة لحاجتك إلى المال الذي سطره عليك تلك الرواية .
- وكتبت أيضاً مسرحيتين وسيناريو في ثلاثة أعوام . وإذا كنت قد استغرقت عاماً كاملاً في كتابة روايتي الأخيرة فذلك لأنني لم أكن قد استوعبت في ذهني تفاصيل الشخصيات كاملة .
- إنك تتكلمين من المال وتنسين بائراء وتنتسين بحياتك والجيسع يتساءلون . . . وأين هذا من الأدب ؟
- وأنا أيضاً أتساءل .
- لكنك مع هذا عاقرة ؟ لقد سقطت في مدى أسد عشر عاماً أنت الفتاة الصغيرة كل أسلام واستيتيك (رأيتيك)

هو بطل رواية بلزاك الأب جورديو) .
- لكن هذا لم يكن هو طموحي ، كان طموحي أن أكتب كتاباً يقرأه كل الناس ، فالإنسان في السابعة عشرة يرى المجد شيئاً وليس أصداء تردد في الجرائد المتخصصة .
- قيل إن « مرحباً أيها الحزن » ما كانت تحقق كل هذا النجاح لو لم تكن مؤلفتها في الثامنة عشرة من عمرها ؟
- لأمك أن أبدأ في نجاحي أرى .
- إن « مرحباً أيها الحزن » قصة وقعت بالفعل !
- إطلاقاً .
- من الغريب أن تكوني قد خلقتها بأكلها وأنت في السابعة عشرة .
- كنت قد قرأت كثيراً كثيراً كما أنني أجمع بشيء من الخيال .
- ولكن الشخصيات كانت من الوسط الذي تعيشين فيه على الأقل .
- وأنت لست من الجنوب الشرق .
- ولكن لا يمكن إنكار أن المشاعر التي تصفها على شخصياتك هي مشاعر الخاصة .
- هذا صحيح ، فلوسيل هي أنا بكل ما أجمع به من حرية .

فرنسواز ساجان أدبية فنانة صاحبة أسلوب جميل رغم أخطائه النحوية ، ترى بوضوح عيوباً في شخصيتها وفي شخصية بنسات جيلها وبالتالي مجتمعا ، فتصفها بأمانة وصراحة وجراحة تنزل أحياناً إلى الوقاحة وإلى الإسراف في الحديث عن الجنس ، ولكنها تكون مع ذلك صورة ، أو على الأصح « فيلماً » يفسح له الفن بين جنباته مكاناً .

مصطفى ماهر

وفي الاهتمامات المادية وفي العلاقة بالصدقات ، وانضح أن عدم اكتراثها بشيئهم أكثر مما يفرج عنهم . وما أشبه اختراق حاجز المال باختراق حاجز الصوت . كانت كل عبارة ينطبق بها الواحد لا تصل إلى الآخر إلا بعد انقضاء لحظات . وبعد هذه صورة رسمناها لتطور فرنسواز ساجان من « مرحباً بها الحزن » إلى « الاستسلام » ، أردنا بها أن نحول بين أنفسنا وبين الحكم عليها حكماً يرتفع بها عن قدرها الحقيقي ، أو يهبط بها عنه .

علاج سارتر للماركسية :

إن الماركسية تحضر وتختلج لتصل إلى نظام أكاديمي مدرسي ، هذه هي الصيغة التي أعلنها ج . ب . سارتر في مقالاته عن الشيوعية في يوجوسلافيا والتي نشرها عام ١٩٥٠ . ولكنه من جهة أخرى وفي مجموعة أخرى من المقالات عاد ليصف الماركسية بأنها الفلسفة الوحيدة الفادرة حل دفع الإنسان للصل طليفاً لطروقه في المحيط العالمي ، فكيف يمكن التوفيق بين هذه الدعوى وبين تقييدها ؟ هذه هي المهمة المزججة التي يحاول سارتر أن يقدم بها بالبحث عن السبب في الاحتضار المؤقت للماركسية . وبالبحث أيضاً عن علاج ناجع لمرض لا يتغير بأى حال من الأحوال . . . علة ميتة .

وفي مقالاته التي استغرقت الشطر الأكبر من الجزء الأول من مؤلفه عن الشيوعية والسلام « والتي نشرت بين عامي ٥٢ ، ٥٤ » في مجلة « الأزمنة الحديثة » ينسب سارتر ظاهرة احتضار الحزب الشيوعي اتقروني إلى نظام « الاقتصاد الثالث » (نسبة إلى مالتس) التي حين على المجتمع اتقروني منذ النصف الثاني من

القرن التاسع عشر . وهو يحاول في هذا الموضوع تجريم حجته بأن البورجوازية الفرنسية لم تنج لشدة الصناعة الطاروف الطبيعية لنموه عاتيب عنه عدم تمكن الحزب الشيوعي الفرنسي من احتلال مكانه الطبيعي كأفضل وأعرق تنظيم سياسي في فرنسا . وبجرمان الحزب من القوى البروليتارية الأعداء في الفهر والتي كان يمكن وجودها مع الانطلاقة الكاملة للصناعة في فرنسا تحدد حجم الحزب البشري وبالتالي نشاطه الفكري ، وقد ساعد على تدعيم هذا التخلف وتأكيده الأزمات العالمية الواسعة التي مرت بها الشيوعية منذ عام ١٩١٧ . ومن هنا كان أمل سارتر ورجاؤه في علاج الماركسية هو صبغها بصفة عارضة مباشرة ، وذلك بتقديم فلسفة أكثر تحمراً من مخططات الحزب الشيوعي ، وأكثر حساساً للاقتصاد اتقروني الفرنسي . فإذا كانت كمال الأفكار والأشكال البورجوازية قد ماتت أو احتضرت ، فليتنا في رأي سارتر أن نعالج الماركسية فتتقدها لأنها الفلسفة الباقية التي لا يزال يوسعها أن تفعل شيئاً من أجل الإنسان .



● فضج الإنسان فضجاً صحيحاً منناه القدرة
على العيش بغير أحلام ، وعلى رفض الأوهام
ومقاومة إغرائها ، ومواجهة الواقع وجهاً لوجه
بلا خوف .

● التفكير النظري هروب من الواقع ،
ولا يجوز لنا مواجهة الحياة بفكرة مسبقة ،
بل نواجهها بكل ما في حوزتها من دقائق
وتفاصيل .

أرييس ميردوك



● الماركسي والوجودي مختلفان : فللاركسي عاجز عن الشك في نفسه ، على حين يشك الوجودي أبداً في صحة ما يصل إليه من قرارات وأحكام .

● إذا أمكن الفصل بين الحقيقة والخيال في قصة ، كانت القصة فاشلة ، لأن الحياة نفسها مزيج من واقع وخيال ، والأشياء فيها تبرز بالرموز ، وكل يقرأ الرموز بما يحقق رغبته .

وجودية أم غاضبية ؟

رمسيس عوض

هل هي من الغاضبين ؟

ولدت « أيريس ميردوك » في دبلن بأيرلندا عام ١٩١٩ من عائلة بروتستانتية نصفها أيرلندي ونصفها الآخر إنجليزي . وتلفت « مس ميردوك » تعليمها في مدرسة داخلية بمدينة بريستول ، ثم أكملت تعليمها في أكسفورد حيث درست العطاء الكلاسيكيين . وتخرجت مس ميردوك من هذه الجامعة في عام ١٩٤٢ : وفي نفس هذا العام عينت في إحدى وظائف الخزنة البريطانية التي ظلت تعمل بها حتى عام ١٩٤٤ . وفي الفترة بين ١٩٤٤ - ١٩٤٦ التحقت ببيئة الإغاثة والتعمير التابعة للأمم المتحدة . وفي عام ١٩٤٧ ، واصلت أيريس ميردوك دراستها بجامعة كامبردج : وبعد الانتهاء من دراستها في هذه الجامعة عينت زميلة في جامعة أكسفورد عام ١٩٤٨ ، حيث لا تزال تبشر التدريس فيها : وفي

موضوع واحد ثابت لا يتغير تكتب فيه « أيريس ميردوك » دون ملل وفي تكرار متظم مروع ، هو الحب . والحب عند أيريس ميردوك « عجيب :: عجيب في مسلكه » وعجيب في أطواره ، ليست له قواعد أو أصول . فهو يسير ما شاءت له الأهواء أن يسير ويمنح إلى حيث تدفعه الرغبة :: نحو الخيانة تارة والشهوة تارة أخرى : فرواياتها إن هي إلا سلسلة لا تكاد تنقطع من الخيانات الزوجية والعلاقات الجنسية الشاذة :

ومن وراء قصص الخيانة والشهوة تسمى « أيريس ميردوك » إلى تصوير غربة الحياة والأحياء معاً ، وسيطرة « اللا عقل » على « العقل » ، وهي لا تجد ما هو أقدر من الحب برغباته الجامحة وشبهاته المشبوبة على تصوير غربة الحياة والأحياء . وبذلك ، يصبح الحب في رواياتها فلسفة ورمزاً ، فلسفة تشير إلى غربة الحياة ورمزاً يتضمن غربة الأحياء .

عام ١٩٥٦ تزوجت مس ميردوك من جون بايل الناقد والقصصى والأستاذ الجامعى .

تخصصت أيريس ميردوك فى دراسة « الفلسفة التحليلية » . ولكن هذا الضرب من الفلسفة لا يروق لها لأنه لا يعالج ما يشغل بالها من موضوعات تهتم بها أشد الاهتمام أى الأخلاق والسياسة . وفى عام ١٩٥٣ نشرت مس ميردوك كتاباً بعنوان : « سوتر : رومانسى مؤمن بالمذهب العقلى » . وفى عام ١٩٥٧ ساهمت هذه الرواية الفيلسوفة بقصص فى كتاب « الميتافيزيقا وعلم الأخلاق » ، لقت امتيازهُ الأتظار إليها ورغم أن النظريات الوجودية تستأرباهتمام أيريس ميردوك فصرتملأناها غير ملائمة بأية مدرسة وجودية . ويرى بعض النقاد أنه ليس فيها أى أثر لنشأوم سوتر . ولكن الناقد الأمريكى « جرانتفيل هيكس » يذهب غير هذا المذهب ، ففى نظره أن أدبها ينتمى بمسحة « سارترية » . والذي لا ريب فيه ، على كل حال ، أن اهتمام مس ميردوك بالأخلاق والسياسة والوجودية ينعكس بجلاء على ما أنتجته من أدب روائى .

وكان نجاح أيريس ميردوك الأدبى نجاحاً مذهلاً فى سرعته حقاً ، فقد أصدرت أربع روايات فى مدى أربعة أعوام . وهذه الروايات الأربع هى : « تحت الشبكة » (١٩٥٤) ، و « الحرب من الساحر » (١٩٥٦) ، و « حصن من الرمال » (١٩٥٧) ، و « الناقوس » (١٩٥٨) . ثم أصدرت مس ميردوك بعد ذلك : « رأس مقطوع » (١٩٦١) و « وردة غير رسمية » (١٩٦٢) ، و « اليونيكورن أو الحيوان الخرافى » (١٩٦٣) . واستطاعت مس ميردوك فى فترة وجيزة أن تنتزع إعجاب كثير من الروائيين المعاصرين مثل : « كنجلى أميس » ، و « إليزابيث باوين » ، و « روزاموند ليغان » ، و « ج . ب . بريستلى » ، و « ف . س . بريشيت » . وعندما صدرت رواية « الناقوس » فى عام ١٩٥٨

خرج « الملحق الأدبى لجريدة التيمز » عن تحفظه المجهود ، ووصف رواية « الناقوس » بأنها فى طليعة الروايات البريطانية المعاصرة على الإطلاق . وتنقسم رواية « الناقوس » من الناقد رينيه ميشا بعاطف الثناء كما يدلنا على ذلك مقاله المنشور فى مجلة « كريتيك » الباريسية الصادرة فى أبريل ١٩٦٠ . وليس هذا رأى رينيه ميشا وحده ، فجناك سوفاج يرى هذا الرأى كما يتضح من مقاله الذى ألفه هذا الناقد لتحليل رواية « الناقوس » ، والذي نشره فى مجلة « دراسات إنجليزية » الصادرة فى بروكسل ببلجيكا . ولكنه لا يفتى لنا أن نفهم هذا الاطراء على أنه إجماع فى الرأى على قيمة هذه الرواية من الناحية الفنية . فنحن نقرأ فى مقال « مالكولم برادبرى » عن « تحت الشبكة » المنشور فى « كريتيكال كوارترلى » أنه يعتبر « رأس مقطوع » فى مقدمة ما كتبه مس ميردوك من أدب روائى .

ويجدر بنا قبل أن أعرض لروايات « أيريس ميردوك » أن أسعرض رأى بعض النقاد فى هذه الرواية . فالبعض يرى أنها تنسأإلى ما اصطلمت الصحافة على تسميته بمدرسة الفاضين . والذي يؤكده هذه الفكرة فى أذهان بعض الناس أن أولى روايات أيريس ميردوك « تحت الشبكة » تصادف نشرها فى نفس الوقت الذى أصدر فيه « كنجلى أميس » روايته « جيم المفلوظ » و « جون وين » و « الميوط السريع » ، الأمر الذى جعل النقاد يتحدثون عن صلة تربط بين هذه الروايات الثلاث . ومن بين النقاد الذين يرون هذا الرأى « كينيث ألسوب » الذى يقول فى كتابه « العشرة الأعوام الغاضبة » إن أيريس ميردوك تنتمى إلى « مدرسة الفاضين » وبؤيد هذا الرأى « نيليا بالاكبان » التى كتبت تصف « أيريس ميردوك » بأنها فيلسوفة هذه المدرسة . وترى « نيليا بالاكبان » أن أسلوب « مس ميردوك » يفضل أسلوب الفاضين طرأ ، كما أنها

ترى في هذه الروائية جرأة في التجريب وقدرة على الخلق والابداع لا تتوفران في سائر أقرانها من الغاضبين .

وتعتقد « نينا بالاكينا » أن موجة أيريس مبردوك تجمع بين عناصر النكتة والدعابة والاحساس العميق بالطف والشفقة الإنسانية . وفي المقال الذى كتبه « مالكولم برادبرى » عن رواية « تحت الشبكة » نجده يقول إن بعض الشائخ تربط بين هذه الرواية وبين روايات المدرسة الغاضبة . ففي « تحت الشبكة » نرى أن التركيب الروائى فيها ينهض على عنصر « البيكاريك » (مقاومة الأوغاد والصعاليك) الذى نجده فى كثير من إنتاج الغاضبين الروائى . ويرى « برادبرى » فى شخصية بطلها « جاك دوناجيهو » نفس الصعاليك والبوهيمية والاضطراب النفسى الذى نطالعه فى عامة أدب الغاضبين . ولكن هذا لا يعنى فى وجهة نظر « برادبرى » أن رواية « تحت الشبكة » لا تعلق أن تكون صورة مطابقة لأدب الغاضبين الروائى .

فى الرواية الثانية تجرى الأحداث على خلفية اجتماعية تمس كل الناية بتصور ما اصطلم الإنجليز على نسبه . « مجتمع الرفاهية » فى حين أن رواية « تحت الشبكة » لا تتضمن هذه الخلفية الاجتماعية التى لا تخلو منها عامة الروايات الغاضبة . ويضيف « برادبرى » أن خيال أيريس مبردوك من نوع يغاير سائر أغيلة الغاضبين من كتاب الرواية ، الأمر الذى يجعل « تحت الشبكة » أكبر أبعاداً ، وموقف « دوناجيهو » بطلها أشد تعقيداً من سائر الروايات الغاضبة . ويرى « برادبرى » أن رواية « تحت الشبكة » تعبر عن كلفها بكل شئ نادر وعجيب الذى تعبر عنه سائر روايات « ميس مبردوك » الأخرى . وهو يرى أيضاً أن عقدة هذه الرواية فلسفية كما يمكن لأية عقدة رواية أن تكون . ويصف « برادبرى » « تحت الشبكة » بمضموناتها

الفلسفية بأنها رواية « جدلية » فى قالب مضحك . وفى رأى أن القول بأن « أيريس مبردوك » تنتمى إلى مدرسة الغاضبين زعم لا ينهض على أساس وسد أو دليل . وهناك بعض النقاد الذين يرون هذا الرأى . ف « وليم فان أوكثور » يعلن عن تشككه فى انتهاء أيريس مبردوك إلى هذه المدرسة . ويذهب الناقد « جاك سوفاج » نفس هذا المذهب فى مقال له منشور بعنوان : التوتر القائم : تفسير رواية « تحت الشبكة » لأيريس مبردوك . وفيه يقول إن أية مقارنة بين « تحت الشبكة » و « جيم المحفوظ » تبين - رغم ما فى هاتين الروائيتين من تشابه - مقدار الخلاف الجوهرى بين أيريس مبردوك وكنجلى أميس : والذى لا شك فيه أن ما تقوله أيريس مبردوك نفسها فى هذا الصدد تثبت بشكل قاطع أن الصلة بينها وبين كنجلى أميس وجون وين صلة ضعيفة واهية . تقول « ميس مبردوك » إنها لا تعرف كنجلى أميس شخصياً ، ولكنها تعرف جون وين معرفة شخصية . ولا ترى ميس مبردوك أية وسائل أدبية تربطها بأى منها ، اللهم إلا جنوحهم جميعاً إلى اليسار فى شئون السياسة . وتضيف « أيريس مبردوك » أن « جاك دوناجيهو » بطل روايتها « تحت الشبكة » يشبه جيم ديكسون ، ولامل بطريقة واهية للغاية من حيث اشتراكهم جميعاً فى الاحساس بالحرية وباضطراب العالم الذى يعيشون فيه . وتقول أيريس مبردوك إننا إذا شئنا أن نستعصى أسلاف شخصية « جاك دوناجيهو » فى الأدب ، فيجب أن نترك أنه لا ينحدر من مدرسة الغضب ، ولكنه ينحدر من « ميرفى » التى كتبها صامويل بيكيت عام ١٩٣٨ ومن شخصية « بيرو » فى رواية « كوينو » « صديقى بيرو » (١٩٤٣) . ومعنى هذا أن الصواب يجانبنا إذا اعتقدنا أن « جاك دوناجيهو » ينحدر من « جيم ديكسون » أو « تشارلس لامل » أو حتى

عن استغلال موهبته في الخلق الأدبي وتكاسلا منه في استغلال هذه الموهبة . وبالرغم من عيوب «دوناجيهو» العديدة فإنه يتميز بأمانة فكرية لا يرقى إليها شك : وتدفع هذه الأمانة الفكرية رغم ما عرف عنه من يسارية أن يرفض الانغماس تحت لواء الحزب الماركسي الذي يرأسه صديقه « لينى تود » والذي حاول جاهداً أن يقرى « دوناجيهو » بالاشتراك فيه دون جدوى : ويتميز « دوناجيهو » بإحساس أخلاقي واضح يتلخص في الاخلاص للأصدقاء والتصرف اللائق مع النساء .

ويميز « جاك دوناجيهو » في تشرد دائم يختاره بنفسه . ويلتزمه في صعلته صديق سكير اسمه « فن » . ويرى « دوناجيهو » هذا التشرد بقوله إن شيئاً لا يضايقه في الحياة قدر دفع إيجار مسكنه : ورغم دفع قلبه وكرمه فهو يتظاهر بالأفلاس دائماً بدعوى أنه لا يجب أن يعتبر نفسه مستولا عن الآخرين . وجهاز « دوناجيهو » العصبي ليس سليماً تماماً ، فهو يعاني من عصبية تلازمه .

ويبدأ تشرد « جاك دوناجيهو » عندما تطرده شقيقته « مارج » من بيتها حيث يعيش مع صاحب السكير « فن » عالة عليها . ويعود « دوناجيهو » من رحلة في باريس ليجد صديقه السكير في انتظاره لينقل إليه خبر طردهما من البيت الذي يؤويهما : والسبب في إقدام « مارج » على طرد « دوناجيهو » أنها أرادت أن تتخلص منه لتفسح الطريق أمام شقيقها الجديد يدعى « ساي ستافيلد » ، وهو رجل ثرى يعمل منتجاً للأفلام .

ويميز « جاك دوناجيهو » على وجهه في طرقات لندن لا يعرف مأوى أو مستقراً . ويهديه تفكيره إلى اللجوء إلى صديق له يطلب منه العون والمساعدة : ويطمح « دوناجيهو » في أن يدعو هذا الصديق إلى البقاء معه في شقته الفسيحة الواسعة . ولكن صديقه



أن يبنسه وبينهما صلة تذكر .

ونسبه رواية « تحت الشبكة » رواية يروى في جوها التميز بالقراءة والغموض معاً ، كما أنها تشبه رواية « صديقي يرو » في جوها الغريب الذي يمتد كل العناية بتسجيل أصغر التفاصيل والتفصيلات . ويجدر بالذكر في هذا المقام أن نقول إن أيريس ميردوك تظهر حساساً شديداً ظاهراً لفكر والفن الفرنسي .

تحت الشبكة

ونروى لنا « تحت الشبكة » قصة شاب متصعلك بإرادته اسمه « جاك دوناجيهو » ، يكسب رزقه المتقطع من ترجمة الروايات من اللغة الفرنسية إلى الإنجليزية لا حباً منه في الترجمة ولكن اعراضاً منه

يدرك أنه ليس الكائن الوحيد الموجود على الأرض وأن غيره من الناس يشاركونه في هذا الوجود . وهو اكتشاف أليم على النفس ما في هذا شك . وتقول أيريس ميردوك في هذا الشأن :

حقاً ، إن الاعتراف بوجود حقيقة واسعة ومتنوعة خارج أنفسنا يخلق إحساساً بالرهب في بادئ الأمر . ولكن بالنهم يمكن أن يولد هذا الاعتراف إحساساً بالاتساق والقوة الروحية .

وجدير بالتسجيل أن نذكر أن التكنيك الروائي الذي تستخدمه أيريس ميردوك يشبه في بعض المواضع التكنيك السوربالي . وإذا كان هذا التكنيك السوربالي في رواية « تحت الشبكة » يقتصر على الأجزاء التي تصف فيها أيريس ميردوك مشاهد البانتوميم الصامت فانه يتضح لنا بصورة أكثر وضوحاً وجلاء في روايتها الثانية « الحرب من الساحر » .

الحرب من الساحر

استوحيت مس ميردوك عنوان روايتها الثانية « الحرب من الساحر » من قصيدة شل المعروفة « أنشودة إلى الريح الغربية » التي يتحدث فيها الشاعر عن أوراق الشجر الذابلة وكيف تولى الإدبار أمام الريح التي تدفعها كما لو كانت أشباحاً تولى الحرب أمام ساحر يلاحقها . ورواية « الحرب من الساحر » عبارة الفهم نظراً لغموضها ولما يتضمنه معناها من تفسيرات متعددة . وتقع أحداث هذه الرواية في جو من الغموض والغرابة معاً . ولا يجانب « وليم فان أوكثور » الصواب عندما يقول إن لغز لقانون السبب والنتيجة في هذه الرواية يظل تاماً ، وفيها يبدو كل شيء « وقد سلة من البحر » . وما يدلنا على ميلغ الغموض الذي يكتنف هذه الرواية أن القناد متقسمون فيها بينهم بصدد شخصيتها الأساسية . فبعضهم يرى أنها « روزا كيب » ، وبعضهم يرى أنها « ميشا فوكس » . وتصل غرابة الأحداث فيها إلى

غيب أمله ولا يستجيب لرغباته ، بل ينصحه بالتخلي عن صعلكته وبالإشراك الإيجابي في شئون المجتمع عن طريق التحالف بوظيفة ثابتة . وأخيراً ينصحه صديقه بالالتجاء إلى عشيقته السابقة « آن » المغنية صساء أن يجد عندها مكاناً يبيت فيه :

ويخرج « جاك دوناجيهيو » من عند صديقه وقد عقد العزم على البحث عن « آن » التي كانت عشيقة له قبل أن يعرف « مادج » . وبعد كثير من العناء ولأى شديد يعثر « دوناجيهيو » على « آن » فيتضح له أنها قد هجرت الغناء وأنها تدير الآن مسرحاً تجريبياً تعرض فيه « البانتوميم » أو التمثيل الصامت : وعندما يجد « دوناجيهيو » نفسه وجهاً لوجه أمام « آن » يتبين له أن حبه القديم لها قد بدأ يتجدد ، ولكنها تعرض عنه في غير قليل من الرقة ، ولا غرو في ذلك فقد فترت عاطفتها نحوه . وتنصحه « آن » بدورها أن يتجه نحو أختها « سادى » المثلة الثرية التي تحتاج إلى حارس يحجبها عن بطاردونها . ويقبل « دوناجيهيو » عمله الجديد عن طيب خاطر ، ويتحمس له ، غير أنه يكتشف لدهشته أن عمله كحارس « سادى » يقتضى منه حمايتها من مطاردة رجل يعرفه يدعى « هيجو بلقوندر »

وهو رجل أعمال ترى يتم بالفلسفة ويؤدى الثروة ، ويؤمن بفلسفة « الصمت » التي ترى في الغزوف عن الكلام في شتى مجالات الفن والحياة سائى جليلة لا ترق إليها سائر الفلسفات مجتمة . وقد تأثر « دوناجيهيو » بفلسفة صديقه « بلقوندر » كل التأثير . ويهرب « دوناجيهيو » من « سادى » حتى يتخلص من مهمته المخرجة ، فضلاً عن تخلصه من « سادى » نفسها التي كانت تسعى لتصب الشباك له حتى توقعه في غرامها .

ونتهى رواية « تحت الشبكة » بأن يكتشف دوناجيهيو نفسه : وحين يكتشف دوناجيهيو نفسه

الحد الذي يشير في الإنسان الرغبة في الضحك في غير قليل من المواضع .

وتروى لنا « الحرب من الساحر » قصة سيدة اسمها « روزا كيب » ، تفعل أن تعمل في أحد المصانع رغم ما تعيش فيه من سمة ، لانضمامها بأن المليزيدي من انضمامها بالواقع والحياة كما أنه يزيد من قبضتها على الواقع . وتتعرف « روزا كيب » في المصنع على أخوين هاجرا من بولندا ليعيشا في إنجلترا . ورغبة منها في مد يد المساعدة إلى هذين الأخوين الغريبين ، تتطوع هذه السيدة لتعطيها دروساً خصوصية في اللغة الإنجليزية . وتنشأ بين « روزا كيب » وبين الأخوين البولنديين علاقات جنسية شاذة . فهما يمارسان الجنس سوياً مع « روزا » وفي مسكنهما المتواضع أمام أمهما المريضة والطريحة الفراش نظر لضيق المكان . ويسمى الأخوان تهديد « روزا كيب » حتى تدفع لإرادتهما القاسية الشريرة . فأحدهما يطلب منها أن تقدم له صديقته الفتاة البكر الغريبة « أنيت » يرضى بها شهواته الوضيعة . ويرغمها الآخر على أن تقبله ساكناً في بيتها الذي تعيش فيه مع أخيها « هنتر » . وتجرد روزا نفسها عاجزة كل العجز عن مواجهة هذا التهديد السافر الملح ، فتضطر إلى الالتجاء إلى عشيق قديم لها ، اسمه « ميشا فوكس » حتى يقوم بحمايتها من بلطجة هذين الأخوين ، فهو رجل ذو بأس وسلطان في اللوائح الحكومية المسؤولة . وفعلاً يقوم « ميشا فوكس » باستصدار أمر بطرد الأخوين البولنديين من الأراضي البريطانية مع غيرهما من المهاجرين ، فتخفف « روزا » الصعداء . ويبدأ حبها القديم لميشا ينتعش في قلبها من جديد . ولكن القلب يدأب على ملاحظتها ، فكالفين بليك بطاردها بالفضيحة متوسلاً إلى ذلك بصورة فوتوغرافية تثبت عاوها مع الأخوين البولنديين إذا

لم تتصرف عن حب « ميشا فوكس » . ويزيد من قلقها أن « نيتا » صديقته الحميمية المهاجرة البولندية تنحصر عندما تعلم أن الحكومة البريطانية قد قررت طردها من أراضيها . وإلى جانب هذا تشتمل رواية « الحرب من الساحر » أحداثاً كثيرة أخرى أهمها أن « هنتر » أخا روزا وورث عن أمه ملكية ورئاسة تحرير مجلة تدافع عن حقوق المرأة . وتعرض هذه المجلة للافلاس . ولكنه يستطيع في آخر الأمر أن يتخذ هذه المجلة النسائية من الانهيار والضيق .

لا ريب أن رواية « الحرب من الساحر » رمزية من النوع المعروف بالليجوري ينمو بعض النقاد إلى تفسيرها على أساس سياسي ويرى الناقد « وليم فان أوكسور » أن « ميشا فوكس » هو محور الرمز وأنه يمثل النظام الديكتاتوري أو الدولة المطلقة . ولا يستبعد أن يكون هذا التفسير صحيحاً ، فقارئ « الحرب من الساحر » يعلم مقدار ما لهذه الشخصية من سحر يسيطر به على الآخرين فهو الساحر الذي يشير إليه عنوان الرواية ما في ذلك شك .

حصن من الرمال

إذا كانت رواية « الحرب من الساحر » تنهض على الرمز الفاض ، فإن رواية « أريس ميردوك » التالية « حصن من الرمال » تقليدية في منابها ومناها . والرمز فيها واضح وضوح النهار لا يكتشفه أي غوض على الإطلاق .

وتحكى رواية « حصن من الرمال » قصة مدرس اسمه « بيل مور » ، في منتصف العمر متزوج وعنده ولدان أحدهما على وشك أن يلتحق بالجامعة . ويشعر « مور » بعد مرور عشرين سنة على زواجه أن حبه لزوجته قد مات . ويقع « مور » في غرام فتاة فتاة تشتغل بالرسم اسمها « رين كارتر » استدعتها المدرسة التي يعمل بها « مور » لرسم صورة لناظرها قبل اعتزاله الخدمة . وتحتل في قلب

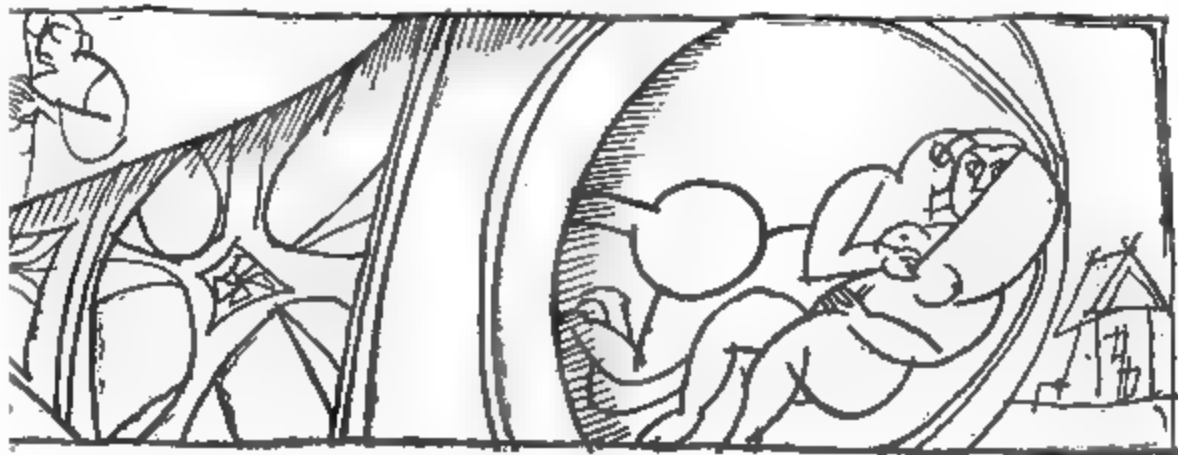
« مور » رغبة متأججة في ترشيح نفسه لعضوية البرلمان . ولكن زوجته تستخف بالفكرة ، ويفضل الرجل أن يعبر أمه في قلبه وأن يطلق فيه عليه لئلا يثاراً للابتعاد عن المنازعات والمشاجرات المنزلية ، ولا يتحدث « مور » عن أمه الجامع الذي يراود خياله حتى في حضرة عشيقته « رين كارتر » . وتكتشف الزوجة أن زوجها يخونها مع امرأة أخرى فتصدر إليه تعليقات زوجية أن يكف عن مثل هذا العبث والنزق الذي يليق بالشباب . ولكن « مور » لا يكف عن نزقه ، بل يتأذى فيه . ويقرر « مور » الطلاق من زوجته والزواج من الرسامة التي يحبها ، ولكنه لا يقدم فعلاً على هذا الطلاق حرصاً على مستقبل ولده الذي يوشك أن يلتحق بالجامعة . وفي حفلة تقيمها المدرسة ، تفاجئ الزوجة جميع الحاضرين ومن بينهم عشيقه زوجها باعتزام زوجها على ترشيح نفسه لانتخابات مجلس العموم . وتبلغ الدهشة بالرسامة حداً يجعلها تعقد العزم على قسم علاقتها ببيل مور . وهكذا يلتزم صديق العائلة ، ويعود الزوج إلى زوجته لا عن حب ولكن بحكم الظروف . ورمز الحسن المصنوع من الرمال رمز واضح كما ذكرنا . فهو يرمز إلى أن الحب لا يدوم أن يكون سراً خفياً خداعاً ينصب الشباك للإنسان حتى يقع فيها ليكتشف عيبة أمه وغشله فيه . وتؤكد لنا هذه الرواية ما سبق لنا أن ذكرنا من أن الحب في أدب أيريس يردودك قد كتب عليه الاختلاق والاحباط .

الناقوس

أما رواية « الناقوس » فمقدمة للغاية ، ولعلها أعقد رواية كتبها أيريس مردوك على الإطلاق . ولا تشتم هذه الرواية بالرمزية فحسب ولكنها تتألف من الدور الغام الذي ينهض به الرمز في الحياة .

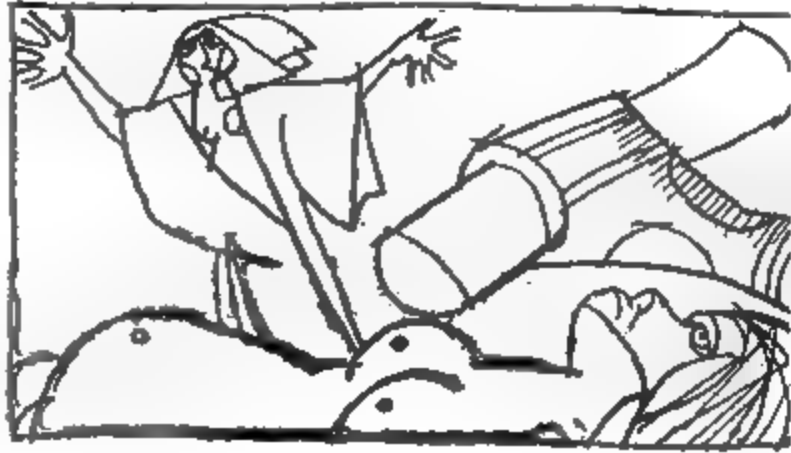
وتتطور أحداث « الناقوس » حول جماعة دينية من الرجال والنساء من غير أهل الكهنوت يرأسها

مدرس سابق اسمه « مايكل ميد » . وتعيش هذه الجماعة في إمير كورت بالقرب من دير للراهبات ينتمي إلى طائفة « اليندكتين » . ويلدور حدث الرواية الأساسية حول تركيب ناقوس جديد في أعلى برج النورماندى الذى يصل دير الراهبات بإمير كورت الذى تعيش فيه الجماعة الدينية ، بدلاً من الناقوس القديم الذى اختفى بطريقة غامضة منذ بضعة قرون . وتستعد راهبات الدير وجماعة « إمير كورت » الدينية للاحتفال بتركيب الناقوس الجديد . ويرزح « مايكل ميد » رئيس الجماعة الدينية تحت كلكل من الذنب دفين وعميق الأغوار سببه أنه باشر الجنس مع أحد تلاميذه « فيك » في المدرسة الثانوية التي كان يدرس فيها . وبعد صراع نفسي صادم تنفد دام بيجر « مايكل ميد » وظلته ، وينصرف بكلية إلى حياة الله . وبذلك يعود إليه توازنه النفس . ولكن هذا التوازن لا يلوم لأن « كاثرين غادلى » واحدة من أعضاء الجماعة تتوسط لدى رئيسها أن يقبل أخاها ضيفاً على الجماعة يعيش بينها دون أن يلتزم بما تلزم به الجماعة من شعائر . ويذهل « مايكل ميد » عندما يصل أخو كاثرين إلى إمير كورت ، فيرى نفسه وجهاً لوجه أمام تلميذه السابق « فيك » الذى يشير في نفسه ذكرى عاره القديم . ويستحيل « فيك » شغياً قصاً متمرداً يسعى إلى النسيان في معاورة الخمر . ويصل إلى « إمير كورت » كذلك « بول جرينفيلد » وهو باحث خبير بتاريخ العصور الوسطى يهدف الرجوع إلى بعض المخطوطات القديمة المحفوظة هناك ، كما فصل « دورا » زوجته الفتاة اللعوب التي تريد أن تستمتع بالسعادة كلما كان للسعادة سبيل . وأخيراً يقد إلى « إمير كورت » غلام جميل الوجه اسمه توبي على وشك الالتحاق بجامعة أكسفورد . ويشكل وجود توبي في « إمير كورت »



الدهشة واستبدت بهم الرغبة في استجلاء حقيقة الأمر : وعندما يحين موعد الاحتفال بتركيب الناقوس الجديد في حضرة الأسقف الذي جاء ليباركه ، يحدث شيء غريب لا يخطر على بال إنسان ، إذ تنهوى السقالة التي تسند الناقوس الذي ينزل على حين غرة على القضبان المخصصة لتثبيتته في أعلى البرج . وفجأة يطير الناقوس في الهواء ليستقر في قاع البحيرة المجاورة ، وقد عطلت الدهشة ألسنة الحاضرين . ويحدث هرج ومرج عظيم عندما تندفع « كاثرين فاوولي » ، التي تزوجت تحت عبء احساس عميق بالذنب نتيجة علاقتها الآثمة بشقيقها « فيك » ، والتي تزعم الانخراط في سلك الرهبات ، لتلقى بنفسها في الماء وراء الناقوس : وتكاد كاثرين أن تغرق قهراً دوراً إلى نجدتها . ولكن كاثرين ودورا تتعرضان للفرق : ولدهشة الحاضرين جميعاً ، تخرج من الدير المجاور راهبة شابة وقد نزعت ملابسها وتلقى بنفسها عارية في ماء البحيرة لتتخذ كاثرين ودورا من الفرق : وتنتهي رواية « الناقوس » الغريبة بأن تشكلك جماعة « إمير كورت » للديلية تماماً وتهاقت ويفضى أمرها إلى الانتحار :

حنة حادة وصراعاً مريراً في نفس « مايكل ميد » رئيس الجماعة الدينية « فهو يستكر في الرجل نزعته الجنسية الشاذة الكامنة فيه . ويخرج توبي ليلا في الخفاء مع دورا الزوجة القاتنة للووب والمرح : ويستحمان في ماء البحيرة التي بطل عليها الدير . وفي أثناء استحمامهما يعثر توبي ودورا على الناقوس الأسطوري القديم الذي يقال إنه اختفى بطريقة غامضة منذ عدة قرون من مكانه في أعلى البرج النورماندى . ويقرر توبي ودورا استخراج الناقوس من قاع البحيرة سرّاً ودون إحداث جلبة حتى يفاجئا أهل الدير والجماعة الدينية به . وبعد كثير من المشقة والعناء ينجح العاشقان في انتشال « الناقوس » من قاع البحيرة إلى شاطئها . وعلى الشاطئ يفرهما اتساع الناقوس بممارسة الحب بداخله . ولكن خطتهما في وضع الناقوس القديم مكان الناقوس الجديد في أعلى البرج النورماندى تبوء بالفشل « إذ أن « دورا » لسوء حظها ، تأتي بحركة خاطئة عند زحزحة الناقوس من شأنها أن تجعل الناقوس يندق ، فتتردد أصواته في كل أنحاء « إمير كورت » : وبمجرد أن يندق الناقوس على الشاطئ تهرع الرهبات والجماعة الدينية على صوت الناقوس إلى مكان الحادث وقد اعتلهم



والوهم الذي يحسبوا لشخصيات مس ميردوك أن تعيش فيه يتجسم في غالب الأمر عن حاجة الإنسان العاطفية أو عدم كفاية في نفسه . فهذه الشخصيات تخرج إلى قراءة الرموز والعلامات بما يتفق مع عميق رغبتها . وترى مس ميردوك أن التفرج الخلف يقتضي من الإنسان القدرة على أن يعيش بلا أسلام وأن يقتض من نفسه الأوهام ويقاوم أفرادها ويواجه الواقع رجماً لوجه دون خوف أو وجل .

لقد سبق لنا أن ذكرنا أن أيريس ميردوك تعنى أشد العناية بأن تحترم الذات الفرد وجود غيرها من اللواتي الأفراد . والذي لا شك فيه أن المحاضرة التي ألقاها « مس ميردوك » في بيل بالولايات المتحدة تحت عنوان : « زيارة أخرى للجميل والسامى » والمنشورة في « ذي بيل ريفيو » (شتاء ١٩٦٠) تلقي ضوءاً على مفهومها للحرية . فالحرية الحقة في نظرها تتلخص في أن نفرق ونفهم ونحترم الآخرين . وأن نفرق بأنهم موجودون ، والمعركة والخيال اللذان لا بد من توفرهما في الروائي هما تلك المعركة وذلك الخيال اللذان يعينانه على دراسة الأشخاص في أهم منطقة من مناطق حياتهم ، وهي المنطقة التي يسمى فيها هؤلاء الأشخاص لنفهم حقيقة الآخرين :

وفي معرض الحديث عن « الناقوس » يجد بنا أن تذكر أنه يكاد جميع النقاد أن يجمعوا على طرد شاروما في تاريخ الرواية الإنجليزية المعاصرة بأسرها . ويكفينا أن نسوق في هذا الصدد رأى « إلزابيث باون » - وهي من الروائيات الإنجليزيات المعاصرات اللامعات - الذي نشرته في مجلة « ساتردى ريفيو » حتى نترك راحة هذه الرواية والارتفاع شأنها في الرواية الإنجليزية المعاصرة عامة وأدب أيريس ميردوك بوجه خاص . وفي نظر الناقد « وليام فان أوكثور » أن محور رواية « الناقوس » الفلسفي يدور حول الذات الحرة الوحيدة المفترية . ويرى أن توفر هذه الميزة لها يرتفع بالرواية فوق الطابع المحلي الذي يصرّف إلى الاهتمام بما هو موفوت في الموقف الإنجليزي .

أما الناقد جاك سوفاج فيقرأ « الناقوس » على أنها رواية مفرقة في الأخلاق . وهو يرى في الناقوس رمزاً للحياة الأخلاقية الخيرة ، وأن أيريس ميردوك ترجمت رواياتها الأخلاقية إلى رمز وأنها ترجمت هذا الرمز بدوره إلى حبكة وأحداث ورواية .

ويجمل جاك سوفاج إلى تفسير روايات أيريس ميردوك السابقة « تحت الشبكة » ، و « الحرب من الساحر » ، و « حصن من الرمال » بأنها تضمنت خاتمة الايمان من « الوهم » وعدم الاستسلام له ، كما أنها تضمنت إشارة الحقيقة المضمومة مهما كلفتنا من ثمن .

هل هي وجودية ؟

وفي ختام هذا المقال عن الفيلسوفة الوجودية والروائية المعاصرة أيريس ميردوك يجدر بنا أن نسأل عن أمرين متشايكين : (أولاً) هل هناك صلة بين الفلسفة وبين روايات هذه الكاتبة ؟ (ثانياً) كيف تظهر أيريس ميردوك اهتمامها بالوجودية ؟ يمكننا أن نجد الإجابة عن السؤال الأول في مقال نشرته أيريس ميردوك في «النيويورك» (ديسمبر ١٩٩١) ، وفيها تنفي هذه الكاتبة وجود أية علاقة بين ما تؤمن به من فلسفة وما تنتسبه من أدب روائي لهم إلا إذا كانت هذه العلاقة بصورة عامة وغير محددة المعالم . أما الإجابة عن السؤال الثاني فنجد في حديثين أذاعتهما أيريس ميردوك من محطة الإذاعة البريطانية في عام ١٩٥٠ نشرًا في مجلة «اليسر» أولها بعنوان «الروائي كيتا فيزيقي» وثانيها بعنوان «البطل الوجودي» . وتناقش أيريس ميردوك في حديثها الإذاعي الأول مفهوم البطل في أدب سارتر ، فتقول إن النفس الحرة الوحيدة تكتشف ما يحل العالم من أمور غامضة ، كما تكتشف هذه النفس أنها لا تستطيع أن تفعل شيئاً بشأن ما يحيط بها من أشياء

غامضة سوى أن تمنح النظر إلى الحقائق أكثر وأكثر وتدين في فحصها عميقاً لاتخاذها قراراً أخلاقياً ، علماً منها بأنه ليست هناك أية ضمانات مطلقاً لصحة أي قرار أخلاقي بمن للنفس الحرة أن تتخذ في حديثها . وهذا طبيعي للغاية في عالم تنفي فيه المطلقات وتعود القيم والأحكام النسبية . وتعتبر أيريس ميردوك ، عن إيمانها بنسبية الأحكام والروى في روايتها «القرت من الساحر» على لسانه كالفن بليكس ، الذي يقول «لروزي كيب» : «إن تمرق الحقيقة أبداً ، وستفترق الإشارات بما يتفق مع أمق رغباتك . هذا ما يعلمه كل الأديمن . والحقيقة إن هي إلا شفرة لها حلول كثيرة وكل هذه الحلول صحيحة» .

وفي الحديث الإذاعي الآخر ، تبين أيريس ميردوك سمات «البطل الوجودي» كما توضح الفرق بين الماركسي والوجودي ، منفصلة الوجودي عن الماركسي بطبيعة الحال . ويتخلص الفرق بين الماركسي والوجودي في نظرها في أن الماركسي غير قادر على الشك في نفسه ، في حين أن الوجودي يشك أبداً في نفسه وفي صحة ما يصل إليه من قرارات وأحكام . ويتخذ الوجودي قراراته في الحياة في انسجام وهو يدرك تمام الإدراك أن موقفه لا يمكن أن يكون تمثيلاً للحقيقة

فهدج يفرز جمانة فودت

كتب «سيرج مال» المحرر الأدبي بمجلة نوليل أوزاناتور يقول :
يجمع شولوخوف جائزة نوبل للأدب ، تكون لجنة تحكيم نوبل قد قامت باختيار لاجدال لأحد فيه . فقد وقت طويل واسمه مسجل في قوائم المرشحين ، ولوقت أطول كذلك كان الكاتب القمزاؤيرجور لوما يشبه الإبداع واحداً من كبار كتاب هذا العصر . ومع ضالة ما يعرف عن شولوخوف . فإن عام ١٩٣٢ هو التاريخ الذي نشر فيه الجزء الثالث من «الوطن المادي» والفصل الأول من «الأراضي المستصلحة» ، وهو فضلاً عن هذا الاسم الأكثر سحرية في

الأدب السوفيتي الطليبي ، ومع ذلك فهو غصب الإنتاج بين الكتاب المبكرة . . . إذ أن وفرة إنتاجه بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣٢ تؤكد أنه أديب غصوب . ومع ذلك فإن شولوخوف ، بين عامي ١٩٣٢ و ١٩٤٠ قد احتكف في قريحته «ستانيزا» القوزاقية بفوشسكايًا ، ولم ينشر قط شيئاً ذا بال : فيه فم مقالات ، وبعض أتماميص . لقد حمل ، حقاً ، في المجلد الرابع من «الوطن المادي» الذي خرج عام ١٩٤٠ : لكن هذا العمل تطلب ثمان سنوات لإخراجه بينما كانت الأجزاء الثلاث الأولى قد استكملت بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٣٢ ؛ فكانت حيلة هذه الحيلة ، قلنا يرى في موسكو .
إن القلاح الأديب ، شولوخوف ،

قد اصطفت لنفسه قليلاً من الأسفقاء ذوي النقلة السوفيتية . لقد أعجب به المثقفون حقاً ، لكنهم ما أحبوه قط . وليس مقالة إذا قلنا إنه لم يجهم ولم يكن يقدم على الإطلاق .
لكن شولوخوف قد ألزم الصمت ؛ إذ أن المجلد الأول من «الأراضي المستصلحة» يقف عند تساؤل حقيقي : فلم يحنف شولوخوف قط عسائر وسيلة تصفية الكركلا باختيارها طبقته . وبالنسبة للولاء الذين انتظروا المؤتمر الحادي والعشرين ، لمحة ما إذا كانت أزمة الحزم في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية قد آلت إليه في هذه السياسة الوحشية ، فقد أمكن أن يعمل بما قاله شولوخوف حول الإنسانية .

المطلقة بحال من الأحوال ، وأنه ليس هناك أى ضمان مطلقاً لسلامة ما يقوم به من اختيار .
وختلف الوجودى عن الماركسى أيضاً فى أن الوجودى يؤمن بأن الطبيعة ليس وراءها أية غاية كما أنها تنطوى على العبث .

وتناقش « أيريس ميردوك » جان بول سارتر كروائى فى أحد فصول كتابها « سارتر : الرومانسى الذى يؤمن بالمذهب العقل » بعنوان « أفعال لغوية وأشياء لغوية » . وفى هذا الفصل نجدها تنحو بالاتجاه على ما أنتجه سارتر الروائى رغم أنها شديدة الكلف بانتاجه الدرامى . وتعب أيريس ميردوك على سارتر الروائى أنه يحفل فى رواياته بصور التشكل وعرض بعض الأفكار النظرية أكثر من احتلاله بصور الناس . وتعتقد ميردوك أن عقلانية سارتر تمنعه من الإبداع فى مجال الرواية وإن كانت لا تقف فى طريق إبداعه الواضحة فى كتابة الدراما .

ولأيريس ميردوك رأيها الخاص فيما يجب أن يكون عليه الأسلوب الذى تكتب به الرواية مجرد هنا أن نذكره . ففى رأيها أن واجب الروائى يقتضى منه التوفيق بين العناية بمجال الأسلوب من ناحية ، وبساطته وخلوه من التعقيد من ناحية أخرى . فهى

لا تحب أن يستغرق الروائى فى العناية بالأسلوب إلى الحد الذى تصبح معه الرواية قصيدة شعرية كما أنه لا يجب أن يهمل الروائى العناية بالأسلوب تماماً فيكتب رواياته بأسلوب صحفى . وفضلاً عن هذا كله ، فيبغى على الروائى أن يوجه عنايته إلى معالجة الناس من حيث أنهم أفراد وأشخاص يتميز كل واحد منهم عن الآخر .

ويرى الناقد « وليم غان أوكنور » أن روايات أيريس ميردوك مدينة بالفضل لجان بول سارتر ، فالوقف الإنسانى الذى تتضمنه روايات ميردوك لا يعلو أن يكون استمراراً للموقف الإنسانى عند سارتر : فالإنسان عند أيريس ميردوك كالإنسان عند جان بول سارتر عبارة عن مخلوق وحيد فى عالم يبت فيه العبث وفى نظر « أوكنور » أن روايات أيريس ميردوك تلتحق بروايات جان بول سارتر فى بعض النواحي ، فهى أقدم منه على خلق شخصيات روائية حقيقية تجرى فى مروحها دماء الحياة لا مجرد تجسيد لأفكار نظرية مجردة .

كما أنها تتميز عنه بروح النكتة والدعابة التى يفترق إليها سارتر تماماً ، فضلاً على ذلك أن أيريس ميردوك تنجح نجاحاً متقطع النظر فى تصوير ما يكثف الحياة من غموض .

رمسيس عوض

عاد شولوخوف إلى الظهور عام ١٩٤٠ . فوجد الحرب على الأبواب ، فنشر من جديد مقالات ورسائل وروايات عن الحرب . ومن جديد أيضاً ، ترأس الجيوش ، وتحدث فى الإذاعة . إن شولوخوف فى اندفاعه المائل لخاصة « الحرب الوطنية » ، استطاع أن يكشف عن طاقته فى أعلى مستوى . ولم يفسد وقت طويل ، حل الجليد الثانى « جدارتوفيان » ، حتى كان شولوخوف قد أكره على الصمت . ولما كان من الصعوبة مهاجمة أعماله القديمة ، وكان قد نجح فى نشر بقية « الأراضى المستصلحة » ، فقد استبعد من « جيزينديوم » مجلس اتحاد الكتاب بسبب « الإدمان على الشراب » . إن من

المسلم به تماماً : أن شولوخوف يشرب كقوزاكي . فها دور ميلسات وأستاذ الوسط الأدبى فى حكم الطرد هنا ؟ لقد اعتكف شولوخوف من جديد فى فيشتسكايا ولم يخرج منها إلا فى عام ١٩٥٥ . إن شولوخوف قد ظل على الدوام شيرمياً : ولم يكن قط مثاليينياً . ومن الجراء أيضاً القول بأنه كان ضد المثالية بهذا المعنى ، فصرف فى النهاية فوسف بأنه فلاح روسى وصاير أحمر ، اشترك مع الحرس الأبيض لللاك القارات ، لكنه قاوم بطريقته تجسماً بيروقراطياً موهباً من الخارج : « فالبلال الإجمالى » فى « الأراضى المستصلحة » وهو السائل دائخوف ، الذى يبت باسم الحزب إلى

الريف لتطبيق سياست الزراعة ، هو فى الوقت نفسه أكثر شخصيات الرواية سطفاً . إن اللطنة والتخطيط هما حل التقيض من شولوخوف ، فهو يماثل تماماً ما كان الفلاسوف الروس قد أعلنوا به تلقائياً : « ففى قوت الرعب » . يقيم دعابة راسخة ويصبح حل عمله صيغة الجدية . أما التلميح بتوجيه الاتهام بسبب الخطابات التى كان شولوخوف قد يسل بها إلى ستالين عام ١٩٣٠ ، فإن شولوخوف الفلاح لم يكن يسعى لاكتساب الثناء من الأدباء ، بل هذا الذى لدى الفلاحين . أنظر لقاء أرنبا أندرييف صبرى بنات الكاتب الروسى ليونيد أندرييف مع شولوخوف ص ٩٢ .

● « ولما كُنتُ أستاذًا مصريًا مُعاصرة ،
مجرد تمرد عن القيود الأكاديمية .. كما لم
تختصُّها الشهادة .. فقد وقعت في نفس الحفرة التي
وقع فيها الأكاديميون والدرسيون من قبل ..
تقليد أعمى ونقل حرفي عن ذل من الحياة » .

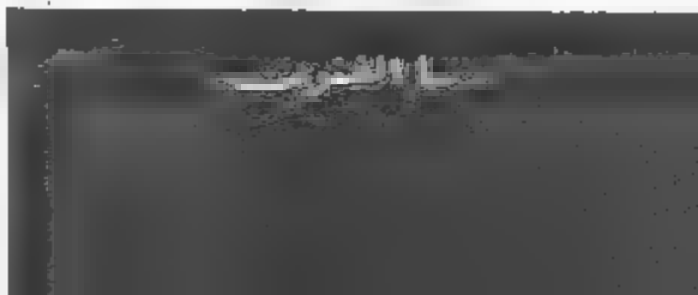
● « إن المفارقة بين عين الرجل « الباريسي »
الذي يرى الأعدل الفنية في كل وقت وفي كل
مكان .. وبين الرجل القاهري المحرومة من
الأعدل الفنية ، تدلنا بوضوح على أثر الثقافة
والحياة الاجتماعية في عمق حاسة مثقفة والارتفاع
بسنوى التطور الجيالي » .

● « في مصر أدت عزلة الفنانين التشكيليين
عن الأدب والموسيقى ورجال المسرح وغيرهم
إلى عدم التوازي في درجة التقدم في كل الفروع .
وهذا يزداد التقدم في أحد الفروع الفنية إلى تقدم
مشابه في الفروع الأخرى » .



فننا التشكيلي وانعكاسه الحاضرة

صباحي الشاروني



كل شيء حادثاً في ميدان الفن التشكيلي ، ولكن منذ
ظهور جماعة « الفن والحرية » عام ١٩٤٢ نجد أن
المدارس التي ظهرت في أوروبا خلال ١٥٠ عاماً
قد تناهت عندنا في أقل من ٢٠ عاماً .

وهذا يوضح أن الأزمة التي اجتاحت الفنون
الحديثة والمعاصرة في أوروبا نتيجة انفصال الفنون
التشكيلية عن المجتمع والناس . . قد كثفت في مصر
وركزت في مظهرها الرئيسي في فترة زمنية محدودة
وفي مجموعة محدودة أيضاً من التشكيليين .

وترجع أزمة الانفصال هذه إلى انقطاع الفنان
في المجتمع الراسخ إلى الحواجز الجماعية للتعبير الفني ،
فلم تعد احتياجات المجتمع وإيمان الفنان بها هي الأساس
في إقامة الأعمال الفنية . . وذلك بسبب
انتكاش دور الميثولوجيا والأفكار اللاهوتية
والدينية في الحياة الأوروبية منذ الثورة
القرنية . . في حين كانت الأساطير والقصص
الدينية تمثل الموضوع الذي تناولته معظم الأعمال
الفنية القديمة . . وقد أدى هذا الوضع الجديد إلى
اختصار الفنان للموضوع المشترك بينه وبين الجمهور :
وفي نفس الوقت انفصل الفن عن الحياة ،
وكان ذلك من أسباب خلخلة العلاقة التاريخية بين
الفن والمجتمع . . فأصبح الفنان يقوم بتجارب
اللون والخط والكتلة في مرسومه ، بعيداً عن الحياة
الاجتماعية موضوعياً .

وتعتبر أعوام الحرب العالمية الثانية هي الفترة
التي دخل فيها الفن المعاصر بلادنا . . أما الفترة
السابقة على ذلك ومنذ أوائل القرن العشرين ، فكان
الفن محصوراً في الحدود الضيقة للنزعة الشكلية
التقليدية . وياستثناء أعمال محمود سعيد في التصوير
وأعمال مختار في النحت ، التي تضمنت المقدمات
الأولى لفن القوي ، لا نجد ثمة مدرسة فنية محددة
للملاحة واضحة الاتجاه :

أولاً : الأزمة العالمية وانعكاسها في مصر

تتأثر الفنون الحديثة والمعاصرة أزمة انفصالها
عن الجمهور . . وقد تعددت مظاهر هذه الأزمة
العالمية واختلفت في الدرجة من بلد لآخر . . وكان
أبرز مظاهرها هو تعاقب المدارس الحديثة
والمعاصرة ، التي توالى في أثر بعضها منذ نهاية الانجاء
الرومانسي في الأدب والفن ، ولم تصمد إحداها لأكثر
من بضع سنوات بعكس ما كان يحدث في جميع
العصور السابقة ، عندما كان لكل عصر فن مميز
له خصائص مشتركة ، ويقوم بدوره محدد في المجتمع :

فقد قيام النظام البورجوازي انفصل الفن عن
المجتمع بدرجات متفاوتة . . وما ظهرة نتائج المدارس
الفنية إلا انعكاس لهذا الانفصال ، وكانت في نفس
الوقت نتيجة له . فالفنان الحديث اتجه إلى
التجديد أملاً في الوصول إلى الصياغة الفنية
التي تعبر عن العصر ، ولكن التجديد أصبح
هناك من أهداف الفن المعاصر . . فاشتد
تتابع المدارس الفنية في السنوات الأخيرة بعد
الحرب العالمية الثانية . . إذ انتشرت « التجريدية »
وظهرت « الواقعية الجديدة » و « لبوب آرت »
و « الأوبليك آرت » و « الفن الميكانيكي » : : :

وقد انعكس المظهر الرئيسي لأزمة الفن العالمي
على الفن في مصر . . فقبل الحرب العالمية الثانية كان

مرة منذ أيام « مختار » ولكنها أحدثت في النفوس احساساً بالدهشة .

كان الاتجاه السائد في هذا الجماعة هو تناول موضوعات من الحياة الشعبية أو التهديد بالواقع الاجتماعي حينذاك .. وقد أثارت معارضها

مناقشات حامية بين المثقفين وعلى صفحات الجرائد وكانت أخطر نتائج هذه المناقشات هي حقبة الجمهور من الاتجاهات المعاصرة في الفن .. إذ فشلت تلك الجماعة في توضيح الأسس الفلسفية التي تقوم عليها .. ولم تنجح في اجتذاب الجمهور والمثقفين لمشاهدة أعمال الفنانين المعاصرين بل لعلها تسببت في موقف السخرية وعدم المبالاة من جانب الجمهور .. هذا الموقف الذي تعاني منه المدارس الفنية المعاصرة حتى اليوم . وانتشر التعبير الدارج « فن سيرالي » وأطلق على كل عمل تشكيلي يتضمن أي تغيير في النسب الطبيعية (Distortion) ثم ظهرت جماعات الفن السيرالي والفن الحديث ولم تقم أي منها بدور أفضل من الجماعة السابقة .

أما جماعة « حامد سعيد » ذات الفكر المصوف الذي يدمر إلى عبادة الطبيعة وتقديس التراث القديم .. فقد تكونت في تلك الفترة أيضاً ، ومن الغريب أن كل تلك الجماعات تشلت وانفصت قبل أن يعمل عام ١٩٥٥ ، في حين ظلت جماعة « حامد سعيد » متمسكة رغم كل الظروف إلى يومنا هذا .. ومع ذلك لم تكن أنجح من غيرها .

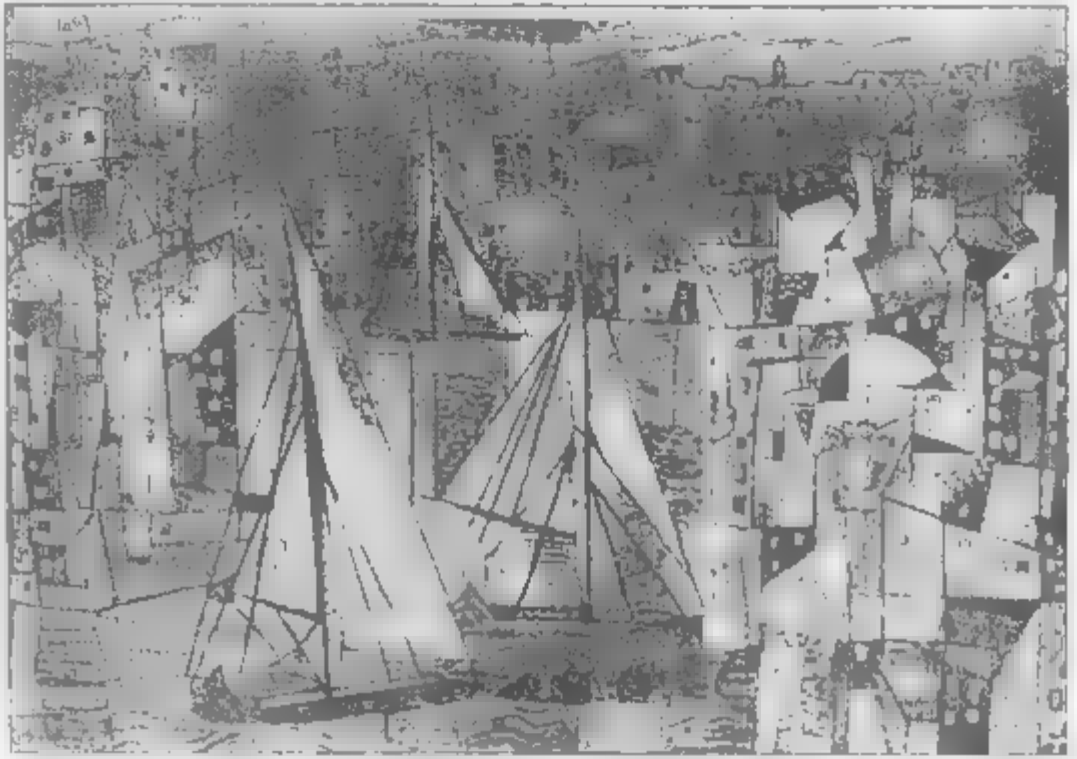
أما الاتجاه « التجريبي » أو « اللاشعبي » الذي يشمل المدارس « التجريدية المطلقة » بفروعها - فلم يظهر في مصر إلا بدء عام ١٩٥٨ عند ما أصبح كل فنان ممن شاركوا في تلك الجماعات يؤكد ذاتيته وفرديته بكل ما يستطيع من قوة .. وظهرت الأعمال « التجريدية » لنفس الفنانين الذين مارسوا « التعبيرية » و « التكعيبية » و « السيرالية » و « القنن البدائية » وغيرها ..

ولكن : كيف جلت كل هذه الفئات في

فيما بين عامي ١٩٣٧ ، ١٩٤٢ ظهرت جماعة « المحاولون » .. ثم جماعة « الفن الحر » التي كونها جورج حنين .. ولا يمكن اعتبار هاتين الجماعتين بداية للفن المعاصر في بلادنا .. فقد كان الاهتمام الرئيسي هو نقل الفكر الغربي في الأدب والفن والفلسفة .. أما ما أنجز في تلك الفترة فلم يتعد مرحلة المحاولة المترددة . كما أن أثر نشاط هاتين الجماعتين كان محدوداً جداً ، فلم تنجح في اجتذاب المواهب الشابة بسبب أسلوبها في الأخذ عن الغرب بطريقة ميكانيكية ، كما أن اللغة الفرنسية كانت لغة المحاضرات والندوات .. فاختصرت بين ذوى الثقافة الفرنسية ولم يتبلور في ظلها أي شكل فني محدد أو أية فلسفة واضحة متكاملة .

وفي عام ١٩٤٢ تكونت جماعة « الفن والحرية » في نفس الوقت الذي ظهرت فيه بعض الجماعات السياسية اليسارية . كانت الجماعات السياسية تنادي بالإصلاح الاجتماعي والوقوف ضد الفاشية والنازية .. وجماعة « الفن والحرية » تعمل على خلق دور جديد للفن في الحياة الاجتماعية ، وتضع الأساس لتحرير من القيود المدرسية الصارمة في الفن .. وكانت تضم رئيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمساني وغيرهم .. وقد نجحوا في التنبه إلى وجود الاتجاهات المعاصرة في الفن الغربي خلال نقلهم إلينا الاتجاهات « السيرالية » و « التكعيبية » و « الحوشية » ، بالإضافة إلى النزعة « التعبيرية » .. وذلك في محاولاتهم للتقريب بينها وبين الروح المصرية .

ثم تكونت جماعة « الفن المعاصر » عام ١٩٤٩ تحت إشراف وتوجيه حنين يوسف أمين . وأقامت هذه الجماعة مظاهرات فنية على شكل معارض كبيرة ومحاضرات عامة .. وبدأت الصحف العربية تنابع نشاط الفنانين التشكيليين لأول



القاهرة في الصيف لجاذية سرى

(أ) الاتجاهات الأكاديمية والطبيعية الجامدة والحالية من الحياة . . . وهي تعتبر امتداداً لفترة الركود الأكاديمي السابقة على الحرب العالمية الثانية - وتركز مهمتها في النقل عن التراث القديم . . . وتقليد الفنون الشعبية . . . بالإضافة إلى التأمل الصوفي الأشكال الطبيعية والاستغراق في تسجيلها سواء كانت قوقعة أو جبلاً أو ورقة شجر .

هذه الاتجاهات كل اهتماماتها شكلية . . . خالية من المضمون - إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير .

(ب) الاتجاه إلى الشكل الاستقوي . . . الذي ترعرع في الفترة السابقة على ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وقد حاول أصحابه أن يقدموا مضموناً متعلماً

فهم ؟ . . . إن إجابة هذا السؤال تتلخص في أن بمصر فنانين يقومون بدور المرايا الالامعة التي تعكس كل تطور أو تغير في الفن الأوربي .

ثانياً : مظاهر الأزمة

مشكلة المضمون الفني

المضمون هو القيم والمثل التي يتضمنها العمل الفني . . . وهو يرتبط كل الارتباط بالشكل . . . إذ أن القيم الجمالية الشكلية تمثل جانباً من مجموع ما يحتويه العمل الفني من قيمة .

وعند استعراض القيم والمثل والأفكار التي تناوّلها الفن المعاصر في مصر . . . نستطيع أن نحدد أربعة اتجاهات .

ولكنهم تخبطوا : : وقد ظهر هذا الاتجاه في جماعة
« الفن والحرية » ثم « الفن المعاصر » و « الفن
السيرالي » :

ورغم علاقة عدد من أعضاء هذه الجماعات
بالحركة التقدمية في مصر : : واشترك البعض منهم
في العمل السياسي عقب الحرب العالمية الثانية . . إلا
أن ممارستهم للمذاهب المعاصرة في الفن لم تكن ظاهرة
ثورية . . إنما كانت شكلا من أشكال التمرد
المتخبط . . فمثلا . بدأ الفن المعاصر في مصر بالمدرسة
السيرالية لما أشيع عنها من أنها رغم استخدامها
للتشكيل اللامعقول إنما تقف على أرضية من المضمون
التقدي المعقول :

والواقع أن المذهب السيرالي رغم رفضه للواقع
الخارجي : . هذا الواقع الممزق المتناقض والظيب
للرجاء : فإنه لم يتخذ أي موقف ثوري بناء من هذا
الواقع : . الذي بدلا من أن يبدأ منه الفنان السحب
إلى الداخل في محاولة لإعادة تشكيل ذلك الواقع
تشكيلا ذهنيا مغرقا في الذاتية . . بالاتجاه إلى الأعماق
المظلمة في العقل الباطن والانحسار في جدران الفردية
انغمسة :

وهكذا لم يتحول التمرد إلى موقف إيجابي ثوري
وإنما انحبس في دائرة أنانية ضيقة ، ذلك لأن نقطة
البده كانت رفض العلم ، ورفض المنطق ، ورفض
العقل : ورفض الآلة . وهي كل مكتسبات الحضارة
الإنسانية على مر العصور . : ومن ثم فإن الموقف
المتنمر للفنان السيرالي وزملائه من الفنانين الذين
يستخدمون التشكيل اللامعقول في محاولتهم للتعبير
عن المعقول . . هذا الموقف المتنمر يؤدي إلى رفض
« الإنسان » أرقى نتاج الواقع . : بوصفه عملية
متطورة تشكل الإنسان خلالها أثناء الصراع مع
العالم الخارجي الذي يغيره ويتغير الإنسان نفسه
بتغييره .



نادية الفنان من بسط

الوحدة القصصية اليونانية الفنان أحمد عثمان



أزمة الشكل

المقروض أن المضمون هو الذى يحدد الشكل :-
والعمل الفني الناجح يتحد فيه الشكل والمضمون
اتحاداً لا يمكن فصله .. ولكن الفن المعاصر في
مصر لم يحقق في معظمه هذه الوحدة ، للدرجة أنه
من السهل أن نناقش المضمون في معظم الأعمال الفنية
المعاصرة مناقشة منفصلة عن مناقشتنا للشكل .. ذلك
لأن التجديد في الشكل قد قصد لذاته ، ولم تفرضه
ضرورات موضوعية :

وأن البحث في أزمة الشكل ينطرق بنا إلى
مسألتين جوهريتين .. الأولى هي أن الفن المعاصر
يصرحاً كان تمرداً على الشكل التقليدي . والثانية
هي انفصال التصوير والنحت عن العبارة مما أضر
بهم جميعاً .

فإن فترة الركود الأكاديمي التي سيطرت على
الفن التشكيلي في مصر قبل الأربعينات ، كانت هي
الحافز والمبرر في البداية لقيام الجماعات الفنية المتمردة .

فقد كان مختار في النحت هو المثل الأعلى الذي يسئل
كل مثال على تقليده ومحاولة الوصول إلى مستواه ،
بدلاً من اعتبار أعماله مقدمة وبداية حل المثاليين
الإضافة إليها والانطلاق منها .

وفي التصوير كانت القيود المدرسية لا تسمح
بالسر أبداً من التأثيرية .. وقد ناسق الفنانون بهذه
القيود ، فكان الدافع لقيام المدارس المعاصرة في
مصر ، ليس دافعاً موضوعياً تخضع لضرورات تعبيرية ،
إنما كان تمرداً على الشكل القديم الذي ساد منذ إنشاء
مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ .

ولو كانت فنوننا التشكيلية قد تطورت تطوراً
طبيعياً ، لكانت الضرورات التعبيرية قد سبقت
التغيرات الشكلية أو على الأقل صاحبها كما حدث
في فجر الثورة الوطنية عام ١٩١٩ عندما تطلبت هذه
الثورة قاذفاً يعبر عنها ويقم لمصر تمثالاً نهضتها ،
فظهر « مختار » الذي خطد زعيمها ووصل قوته إلى
قلوب الجماهير :

(ج) الاتجاه إلى ربط الفن بالأحداث .. والواقع
أنه لا يشكل اتجاهًا بالمعنى المتعارف عليه .. فقد
ظهر في فترات متباعدة بدافع من الحساس الوطني :-
وقلة ضئيلة هي التي تمارسه كاتجاه .

فقد شارك معظم الفنانين بأعمالهم في الأحداث
القومية والمعارك الوطنية في فترات المد الثوري عام
١٩٤٦ ثم أعوام الكفاح المسلح بالقناة عام ١٩٥٦
- ١٩٥٢ حيث ظهر الفن التشكيلي في مظاهرة ١٤
نوفبر الصامتة .. كذلك في عام ١٩٥٦ حيث
كانت مشاركة الفنانين أوسع مدى وأكثر إيجابية .
إذ خرجت الأعمال الفنية في المظاهرات وأقيمت
المعارض في الشوارع وفي محطات السكك الحديدية .
ثم الأعمال التي تعبر عن بناء السد العالي والتي أقيم
لها معرض يطوف بجميع أنحاء الجمهورية .

ولكن هذه الأعمال ذات المضمون الثوري
المتقدم قد أنجز معظمها في سرعة ، ودخل أغلبها
ضمن الأعمال الفنية الرصينة : إذ كان أسلوب
« الأفيش » (إعلان الحائط) يظلب على معظمها ..
كما يلاحظ أن عدداً من مارسوا هذه الأعمال الفنية
ينتمون في مراسيمهم اتجاهات اللامعقول والبحث ..
فهى تثبت أن الموضوع المشترك بين الفنانين والجمهور عندما
يبرز ويفرض نفسه على الأعمال الفنية ، تتعد
طرق الصياغة ويبرز المضمون الإيجابي من خلال
الأساليب الفنية المتنوعة ، ويقوم الفن بدوره كوسيلة
تعبيرية تنقل مفهومات الفنان وانفعالاته وأحاسيسه
عن الحدث الواقع إلى جماهير المتفرجين .

(د) أما الاتجاه الرابع فهو لم يظهر إلا في فترة
متأخرة نسبياً .. وأصحابه يرفضون صراحة التعبير
عن أى مضمون .. ولا يؤمنون بوجود أى علاقة
بين العمل الفني .. والواقع ، بل يتصلون بالابتعاد
التام عن أى شكل واقعي :- إنهم الصوريديون .

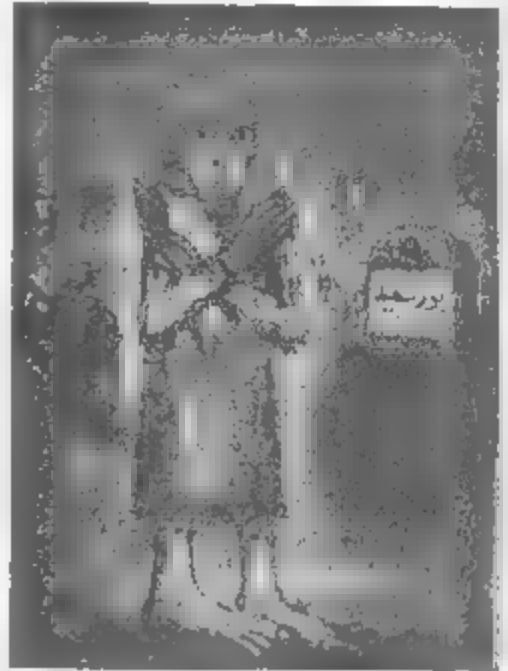
بالإضافة إلى ذلك ، فإن الفنان المصري المعاصر لم يقنع إلى غطيرة انفصال التصوير والبحث عن الصورة ، ولم يسل على تدارك هذا الانفصال . . بل إنه ترك الأغلبية الساحقة من الأعمال القليلة على المبادئ وفي الأماكن العامة التي تغذت منذ الحرب العالمية الثانية حتى الآن . تقلت من بين يديه ليستأثر بها الفنانون التقليديون . الذين تجملوا عند الحدود الأكاديمية .

ولو خاض الفنان المعاصر هذا الميدان منذ البداية لتغير الوضع . . ولظهرت نهضة فنية كالتى شهدتها المكسيك . . فإن خروج الفنان من حرسه إلى الهواء الطلق وتثيده بالتصوير عن موضوع عام ، وانضواءه تحت أسس تعاليم البسطاء . . يفرض على أى فنور شكل حدوداً تمنع من التسلط . كما أن الارتباط بالعمارة يضيف على الأعمال الفنية كثيراً من صفاتها . . كالضخامة والجرأة والوضوح . . . كما يتيح للممارسين أن يتطوروا لتتعدى المبادئ قيمها الاستعمالية لتضفيها للقيم الجمالية التشكيلية . . أما أثر هذا الارتباط على الوعي الجمالى العام فى المجتمع ، فهو من المسائل المسلم بها .

ولما كانت المدارس المصرية المعاصرة مجرد تمرد على التقيد الأكاديمية . . كما لم تحتضنها العمارة . . فقد وقعت فى نفس الهاوية التى وقع فيها الأكاديميون والمدرسون من قبل . . تقليد أعمى ونقل حرفى نحال من الحياة . . الأكاديميون وقعوا فى هذه الهاوية بتطلعهم إلى الفنون القديمة وخضوعهم للتقاليد الكلاسيكية : والمعاصرون المصريون بتقلهم الميكانيكى لما يحدث فى الغرب . . فى حين أن كل الفنون القديمة والمعاصرة لا تقدم إلا خبرة شكلية يتعرف عليها الفنان ويدرسها ويتفهمها لتكون الخلفية الذهنية التى يستفيد منها عند قيامه بالتعبير الفنى .

انخفاض الوعي الجمالى فى المجتمع

لا شك أن أزمة الانفصال بين الفن التشكيلي



« أين أسى » من أعمال عمر النجدي



التعبير لعبد المبرود شعاع

والجمهور .. يتحمل الطرف الآخر جزءاً من تبعاتها ، فوقف الجمهور يقسم بالتجاهل وعدم الاكتراث ، نتيجة لانخفاض الوعي الجمالى فى المجتمع .

ولما كان الفنان والرجل العادى كلاهما نتاج بيئة معينة فى زمان معين .. فان كليهما مرتبط بالآخر ويتبادلان التأثير مهما اختلفت درجته من فرد إلى آخر .. وأن انخفاض الوعي الجمالى لدى الجمهور هو أحد العناصر التى ساهمت فى تخبط الفنان التشكيل ، ودفعته فى بعض الأحيان إلى التحامل على الجمهور وإلقاء كل تبعات الأزمة عليه .

والبحث فى أسباب تخلف التفوق الفنى يتطرق بنا إلى النظر فى تطور الكائن البشرى ، على أساس أنه كلما قام الإنسان بتطوير الواقع الفيزيائى له ، تطور هو ذاته ، بما فى ذلك وسائل جهازه العضوى (البصر - السمع - اللمس - الذوق) من مجرد أجهزة بيولوجية تلتصق بالواقع الخارجى إلى وسائل لامتلاك هذا الواقع والسيطرة عليه والتحكم فيه . فان العين البشرية أصبحت عبئاً إنسانياً عندما انتقلت البشرية من المرحلة الحيوانية إلى المجتمع الإنسانى .

وهكذا يرتبط الاحساس بالجمال تاريخياً بالحس الطبعى والوظيفة البيولوجية الأولى لغرض الحس وعندما يزداد عضو الحس غنى بالثقافة المكتسبة فى عصر معين ، ويتحول إلى عضو مهذب مثقف : عندئذ يصبح العمل الفنى مطلباً من مطالب هذا العضو .. وهكذا يتولد الفن .

ولكن الثقافة الفنية ليست مجرد تمصيل ذاتى كالمعرفة العلمية .. إنما هى أيضاً ممارسة الإنسان لحياة حضارية متمدينة .. ومن هنا كانت الثورة الاجتماعية التى تمتازها بلادنا بكل مظاهرها .. تتضمن بالضرورة خلق جمهور ذى حواس مثقفة ، بتحرير هذه الثورة للفرد من حالته الاجتماعية المتخلفة والانتقال به إلى حالة متقدمة تتيح له ممارسة

حياة راقية مهيبة أكثر إنسانية ، فيتيح له ذلك تتبع الأعمال الفنية وتذوقها :

وأن المقارنة بين « عين » الرجل « الباريسى » الذى يرى الأعمال الفنية فى كل وقت وفى كل مكان .. و « عين » الرجل « القاهرى » المحرومة من الأعمال الفنية .. رغم أن العينين تقعان فى مرتبة واحدة من مراتب التطور - تطور الجنس البشرى - هذه المقارنة تدلنا بوضوح على أثر الثقافة وورق الحياة الاجتماعية فى خلق حاسة مثقفة والارتفاع بمستوى التفوق الجمالى :

يقول هنرى لوفاطر فى كتابه علم الجمال : « وهكذا من الأذن ، ومن الصوت تولد الموسيقى : أما بالنسبة إلى الأذن غير الموسيقية ، التى لم تتكون تكويناً ثقافياً فنياً ، فليس لأروع روائع الموسيقى أقل معنى .. بالنسبة لأذن كهذه ، نجد أن أجمل الأعمال الموسيقية وأروعها ليست شيئاً موضوعياً : من هنا يتضح أن الثقافة الفنية تتطلب أيضاً جهداً إرادياً واعياً من جانب المتذوق ليرفع من ثقافة عضو الحس عنده .. إن أذن المتذوق للموسيقى الكلاسيكية هى أذن مثقفة ، كما أن عين المتذوق للأعمال التشكيلية هى عين مثقفة .

وقد تخلفت أجهزتنا التعليلية وتصرفت الفهم يهينها فى هذا المجال .. إن دروس الرسم والقرينة الفنية فى مدارسنا لم تخلق جيلاً مثقفاً فنياً .. كما أن الأجهزة الثقافية أهملت الفنون التشكيلية ولم تأخذ على مانتها مهمة خلق وعى جمالى بين الجمهور عمن ما أعفته على عائقها من مهام .

أزمة النقد الفنى

انخفضت الفنون التشكيلية فى مصر الناقسة المدارس .. الذى يقوم بدوره فى توجيه الفنانين وتقديم أعمالهم إلى الجمهور .. وقد تخلف النقد التشكلى عن النقد الأدبى تخلفاً كبيراً . كما اعتاد كل من تناول الأعمال التشكيلية بالتعليق

أقلهم يعنى ما يقول ويحس بمسئوليته عند مناقشته الأعمال الفنية .

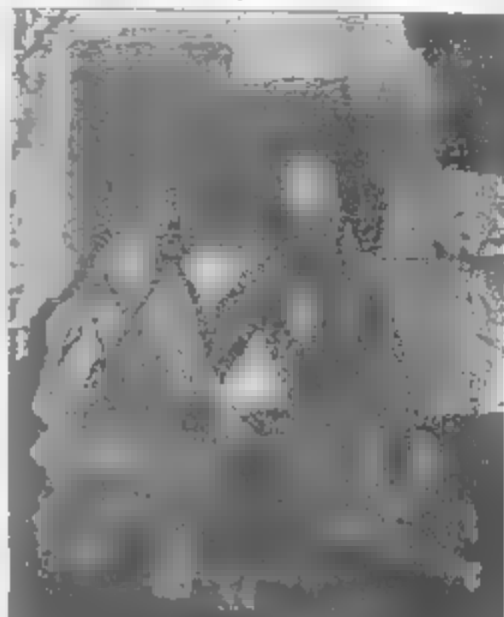
إن المكتبة العربية فقيرة فى كتب الفن التشكيل عموماً . وحتى تناول الفنون التشكيلية الحديثة فى مصر على وجه الخصوص . والباحث فى الفنون المعاصرة لن يجد أى مرجع نقدي أو تسجيلي للمواسم الفنية المختلفة . كما تفتقر الفنون التشكيلية إلى مجلة متخصصة تقدم الأبحاث والدراسات وتعرض لأنواع الأنشطة الفنية المختلفة .

وقد تداركت مجلاتنا الشهرية هذا النقص منذ فترة (الهلال - الفكر المعاصر - المحلة - الكاتب) وأصبحت مقالة الفن التشكيلي مادة ثابتة من موادها وإن اختلفت قيمتها تبعاً لطبيعة المحلة ودورها الثقافي . أما صحافتنا الأسبوعية واليومية فهي تولى الفنون التشكيلية أقل قدر من عنايتها . . وفيما عدا صفحة الفن التشكيلي بجريدة المساء وركن الفنون التشكيلية بجريدة الجمهورية ، وهما بإبان أسبوعيان . . لا نجد فى الجرائد والمجلات الأخرى أبواباً ثابتة للفن التشكيلي .

لهذا . لا بد أن نعرف بضعف حركة النقد فى هذا المجال حتى يكاد ينعدم أثرها على الفنانين والجمهور على السواء .

إن دور الناقد يمدى عادة مسألة مناقشة الأعمال الفنية وتقديرها لجمهور ، أو توجيه الفنانين . . إذ من مهمه أيضاً أن يوضح المقدمات النظرية للعمل الفني وينسج المعرفة لدى الفنانين ويدفع الناس العاديين إلى الثقافة الفنية .

وليس أدل على تخلف النقد الفني عندنا من اختفاء « الديالوج » والمناقشات الثنائية من حياتنا الثقافية الفنية . . ليحل محله فيها أسلوب « المونولوج » وكأنما كل فنان أو ناقد لا هم له إلا أن يصرخ بأعلى صوته ثم لا يسمعه أن يصل صوته إلى الآخرين بقدر



« التسليم » لنبعة طيم

من غير المختصين - على قلوبهم - أن يحتم تعليقاته بالاعتراف بقلة معرفته فى هذا المجال وعدم تخصصه فيه ، مما أدى إلى حرمان الفنانين من التعرف على الآراء المثمرة من المثوقين العاديين .

وقد احتكر الأجانب حركة النقد الفني منذ الأربعينات . . فكانت الجرائد الأفرنجية والمجلات التى تطبع باللغات الأوربية تكاد تنفرد بتناول أعمال التشكيليين بالنقد والتحليل ومناقشة معارضهم . وهكذا كان اتجاه النقد يجعل من الحركة الفنية جزءاً متخلفاً وتابعاً للفن الأوربي .

إن ما كتب عن الفن المصرى المعاصر باللغات الأجنبية يعتبر أضعاف ما كتب عنه باللغة العربية . كما أن بعض الذين يدعوا حياتهم الصحفية نقاداً للفن التشكيلي تركوا هذا الميدان إلى مجالات أخرى . . كالملاخ وحسن فؤاد ، ولم يبق فى مجال النقد التشكيلي إلا عدد يقل عن أصابع اليد الواحدة ،

ما يهيمه أن يظفي على أصواتهم حتى ولو لم يكن يسمع إلا نفسه .

وكان من أثر ذلك تضخم الشخصية الفردية الذاتية لدى الفنان التشكيلي . . وتأصلت الأتانية حتى أصبحت مرضاً . . وصار التجديد في الشكل هدفاً في حد ذاته . . سواء ابتكره الفنان أو اقتبسه من الفن الأوربي . . فليس هناك من يحاسبه على فعله أو يناقش ما في إنتاجه من قيم .

المشرفون الإداريون وأزمة تسويق الأعمال الفنية

إن ظاهرة اختفاء الجماعات الفنية حالياً من حياتنا . . وضعف التقدير الفني ، أدى إلى وقوع الحركة الفنية تحت رحمة المشرفين الإداريين وحدهم وأصبح على الفنان المعاصر أن يرضى أذواقهم بالإضافة إلى القلة الضئيلة من الأجانب الذين يقولون على اقتناء الأعمال الفنية :

يقول هيربرت ريد عند حديثه عن مستقبل الفن الحديث :

« ونحن لنا أن نتساءل : من هو ذلك الذي نسد إليه « رعاية » الفن عند انجاء الدولة إلى رعاية الفنان » ذلك أن الدولة كثيراً ما توصف بأنها « جهاز » ولكن « تروس » هذا الجهاز هي رغم كل شيء من بنى الإنسان » .

« ولعل هؤلاء ليسوا من البشر العاديين ، فقد اختيروا أولاً لمزايا خاصة امتازوا بها ، رغم أن قضاء سنين قليلة في العمل الإداري قد يؤثر بعض التأثير في طباعهم ، والترس الذي يبلى تلمع أستانه ! » . « ولجان الاختيار التي تنتخب الفنانين الذين ينتجون تحت رعاية الدولة . . وكذلك اللجان التي تنتخب الأعمال الفنية التي تحتفيها الدولة . . كل هذه اللجان تتكون من موظفين إداريين : . أي موظفين من السلك الإداري : . والإداريون ولو كانوا قد

قضوا حياتهم في المتاحف وصلالات العرض ، لا يمكن أن يكونوا دائماً من أهل النوق والاحساس الجمالي السليم . . ذلك أنهم عينوا في وظائفهم ووصلوا إلى مناصبهم لكفاية إدارية ظن أنها متوفرة لديهم » .

« ولو فرضنا أنهم من أصحاب النوق الفني فأننا نتساءل : أي ذوق يستطيع هؤلاء أن يعبروا عنه إذا تصدوا لشراء صورة أو تقدير مكافأة لفنان معاصر ؟ »

« إن القرار الذي يجب أن يتخذوه من المفروض أن يمثل الاحساس العام » .

« ولكن هل هذا يحدث فعلاً ؟ . . ألا يمنع هذا القرار إلى الاعتماد على أهواء صاحبه ، وما يقبض له من معرفة عارضة بمن لقي من الناس ، وما قرأ ، وما يظن أنه يرضى الآخرون ؟ » .

ويضاف إلى هذا انعدام الرقابة على هؤلاء الإداريين . . مع عدم احساسهم بمدى ضخامة ما ألقى على كاهلهم من مسؤوليات .

ويتضح هذا إذا أطلعنا على ما يدور في إحدى هذه اللجان . . لجنة المشتريات مثلاً . . إنها لا تجتمع بكامل هيئتها أبداً . . وقد استقال منها الفنان بيكار في العام الماضي وقال في حديث صحفي له « إنها مضیعة الوقت : : وإن مناقشتها تستمر ساعات ، وتوجب اجتماعاتها أكثر من مرة . . كما أن أعضاءها يتفاوتون تفاوتاً كبيراً في ثقافتهم الفنية . . ولهذا لا توجد مستويات ثابتة للتحكيم . . والنتيجة أن وجهات النظر لا تجتمع أبداً وإنما هي متفرقة دائماً » . لقد أتاح الظروف هؤلاء أن يمسكوا بزمام الحركة الفنية . . وهم لا يحرصون على شيء سوى أن يقبضوا على زمامها لأطول فترة ممكنة . فلا تقبل استقالات ولا يفصل من يرتكب مخالفات أو يقطع الجلسات واجتماعات اللجان : : ولا يخلها أعضاء

يحدد : : دائرة مقفلة محكمة الاغلاق ، والفنانون ينتظرون حكمها عليهم وعلى أعمالهم دون أى مقاييس أو معايير واضحة .

وبجانب هؤلاء الإداريين نجد السوق التى خلقتها قاعة اختناون بين الأجانب : : هذه السوق التى استطاعت أن تحدد خلال ثلاث سنوات قبا شكلية ترضى المشترين الأجانب : : هذه القيم التى لا تمت بصلة إلى واقعنا الموضوعى :

أما تجار اللوحات بمحال الزجاج والبراويز : : فإنهم لا يتعاملون مع الفنانين التشكيليين ، وإنما يمرضون أعمالا قد تماثل فى ألوانها أعمال الفنانين ولكنها إما منقولة من الكارات بوستال أو سيئة التشكيل من صنع محترفين لا يتمتعون بأية ثقافة فنية.

ومكنا نجد الفنان التشكيل المعاصر : : بدلا من أن يناقش فى عمله قيم شعبنا الإيجابية ويؤدى دوره فى حياتنا الثقافية : : نجده يتجه إلى ارتداء « الزيون » سواء عضو اللجنة أو المشتري الأجنبي : : ومن هنا زادت الأزمة عمقا وحدة مع الزمن .

الانفصال عن الفنون الأخرى

كانت ظاهرة الجماعات الفنية فى أوائل الأربعينات تجمع فنانين تشكيليين وأدباء وسينائيين ، ولكن اختفاء هذه الجماعات قطع كل علاقة بين الفن التشكيل والفنون الأخرى ، وأصبح كل فنان يسير فى مسار خاص :

بل إن حدة هذا الانفصال وصلت إلى فروع الفن التشكيل ذاتها : : فالممارسة التى تعتبر جزءا من الفن التشكيلى تسير فى واد ، والتصوير والنحت فى واد آخر : : أما العلاقة بين الفنون التطبيقية وغيرها من الفنون التشكيلية فيسودها التشاحن والبغضاء .

وقد عبر الأستاذ يحيى حقي فى كتابه خطوات فى النقد عن هذا الانفصال . يقول : : « أحزن كثيرا حين أشعر رغم تسمى بصحبة نفر من زملائي

الأحرار ، أثنى فى عز لقوانقطاع : : ففى كل زيارة منى لنادى القصة تتلطف نفسى على لقاء زملائي المشتركين فى بقية الفنون ، من رسام ، ومثال ، ومعماري ، وملحن . . نعم . نحن زملاء وإن اختلفت الميادين : : لا شك أن مشاكلنا واحدة ، وسيصبح سري فى ضوء أهم لا فى الظلام ، كلما زاد تبادل الرأي بيننا .

إن معظم المذاهب الفنية فى الغرب كانت تظهر فى وقت واحد فى جميع الفنون بالإضافة إلى مواكبة النقد الفني والتفسيرات الفلسفية والعلمية لها . وفى بعض الأحيان كان ظهور مذهب جديد فى أحد الفنون يستتبع ظهور نفس المذهب فى الفنون الأخرى . . كما حدث عند ظهور السريالية : : ثم التجريدية : : ولكن فى مصر ، أدت ظاهرة عزلة الفنانين التشكيليين عن الأدباء والموسيقيين ورجال المسرح وغيرهم : : إلى عدم التوازي فى درجة التقدم فى كل فرع . . ولم يؤد التقدم فى أحد الفروع الفنية إلى تقدم مشابه فى الفروع الأخرى .

وقبول يحيى حقي فى نفس المرجع : : « كل مذهب جديد إما هو تغير من حركة تم عالم الفكر وتطلب الانطلاق . . فلا تقتصر على فن دون فن وهذا هو الذى يحدث دائما فى الغرب » .

وتعتبر ظاهرة الانفصال عن الفنون الأخرى مستمرارا وتأكيدا لعزلة الفنان التشكيلى ، ليس فقط عن الجماهير والناس ، بل أيضا عن الاتجاهات الفكرية فى مجتمعه : : وفيها عدا التحصيل الذاتى لكل فنان . . فلا يتحقق أى اتصال فكري بالتيارات المعاصرة له فى بلده أو فى العالم . . وقد أدى ذلك إلى نفى حالة من الجهل بين التشكيليين جعلت من العسر على أغلبهم أن يعبروا عن شيء آخر غير ذواتهم فى الحدود الضيقة : : بسبب إصابتهم بالعقم الفنى :

• • •

بعد أن عرضنا أزمة الفن التشكيلي المعاصر في مصر ، بجوانبها المختلفة بقى أن نبحث عن محاولات عبور هذه الأزمة . . فان اهتمام الدولة بالفنون قد شمل الفن التشكيلي . . كما أن هناك من ذهبوا إلى

لها ، وبنقلوا جهداً فردياً للمساهمة في حلها : : ولا شك أن وضوح الرؤية يمكننا من اقتراح الحلول المثمرة .
صبحي الشاروني

أحدث ما ظهر

أحدث كتاب لريتوله نيبور :

إن المقالات الرئيسية في هذا الكتاب التي صدر في أوروبا حديثاً والتي تدور حول « طبيعة الإنسان وحياته الجنسية » هي بمثابة الموضح المرض والمريض والصق حماً التي توفر عليه الكاتب التكبير ويتوله ليور طوال حياته . فالمقال الذي عنوانه « طبيعة الإنسان وحياته الجنسية » عبارة عن مسح نقدي للنظريات السياسية كافة ، من مثالية وواقعية . والفصل الذي عنوانه « طبيعة الإنسان باعتبارها مصدراً للإنسانية » تتابع تاريخ التنافس الإنسان بين النزعة الإنسانية العالمية الشاملة ولا الإنسانية الإنسان لأهم الإنسان ، والمقال الثالث في هذا الكتاب من « ذاتية الإنسان بين الأناطية والديرية » تتناول ظاهرة العلاقة المفضة بين نزعتي الخلق والطرح .

ولعل أهم ما يميز هذا الكتاب إلى جانب فصوله الكثيرة التي تتناول مثل هذه الموضوعات ، هو تلك المقدمة الأدبية القرائية التي تتناول سيرة حياة المؤلف وترجم له ترجمة ذاتية ، ففي هذه المقدمة التي سجل المؤلف عنائها ومفردات كثيرة ، يقدم لنا وصفاً دقيقاً ورائعاً لكل الروى والأفكار التي احتلت جانباً من حياته الفكرية وارتسمت على صفحات ذهنه ، وذلك طوال حياته القرائية والكتابية . ولا شك أن هذا الكتاب بموضوعاته العميقة ومفاهيمه الأدبية سيكون واحداً من الكتب الهامة التي أسهم بها نيبور في بناء عالم أفضل تنوب فيه أزمة الإنسان المعاصر ؟

أول مسرحية لجوس بولوين :

« المعلقة . . المعلقة عن الشيء الذي تريد ، وهي الشيء الذي إن لم يسط لنا فستحصل عليه ، وإن لم تحصل عليه اليوم بالسلم فستحصل عليه فداً بالنار . . »
النار في المرة القادمة هو عنوان الرواية الشهيرة للكاتب الأمريكي الزنجي جوس بولوين والتي ترجم فيها لمسألة الوجود الزنجي في الولايات المتحدة . والكاتب هنا في أول محاولة مسرحية له « إنوانجلمستر شاد » يعود إلى ما سبق أن ترجمه في عمل درواي لبيسه في عمل درواي . . في مسألة . . .
فيها هو الستار يرفع ثم يبدل كل طلقين فارغتين يطلقهما رجل أبيض من الجنوب على شاب زنجي ، النائل ناير أمريكي لوثكب جريمته لإعانة غثت زوجته من القتل قصصه وانحنى على جيته وهو يصيح : « ليلقي كل زنجي منك مصرعه ، ليلقاه كما لقيه هذا الزنجي ووجهه إلى الأرض » . أما الجنسية فشاب موسيقى حاله من الشمال إلى سقط رأسه في الجنوب . . . إلى عالم ، وإنه ليصبح وهو يلقى مصرعه : « لسوف تصالح مع الحق . . ومع النار » .

ولكن المسرحية تقضى بمصالحة مع شيء آخر ، شيء آخر هو المستول عن هذا الوضع القبيح الذي وجد فيه كل من الأبيض والأسود ، فجيس بولوين أصبح على يقين تام بأن كل السود الأمريكيين أن يحاربوا الإصلاحيات التي ينتهون إليها بشكل أو بآخر ، غلوت البطولة في الهجرة ولا في الانسحاب ولكنها في المسود والقتال وإنه ليصبح بأهل سوته أنه وأقرب إلى أي أمريكي مهما كان لونه ، من أي شخص آخر غير أمريكي حتى لو كان سوداً .

كتاب من لائل ساروت :

صدر عن دار جاليمار كتاب جديد تتناول فيه كاتيتاه مييكا كرافاكي وإيثون يلفال حياة وأعمال واحدة من أنطاب الرواية الجديدة في فرنسا هي الرواية الشهيرة نائل ساروت .
وقد حسد الكتاب مكانة نائل ساروت ووضعها في تيار الرواية الجديدة كما بين كيف تطورت أفكارها ولها منذ بدأت تكتب الرواية إلى الآن .

أما أفكارها فقد كونتها من خلال أساليبها وسرقتها لأفكار الآخرين وكان ذلك في عام ١٩٣٢ ، ولكنها بدأت بعد هذا التاريخ تسلط هذه الأفنية واحداً بعد الآخر حتى ظهرت على طبيعتها بعد أن أفادت من التشكيل والتلون الملمين هناك فيها الخفية الكامنة وراء وجودها المتفرد .
وأما هنا فقد أكلت به الطريق الذي سار فيه فوستوفسكي وبروست من قبل وهو تسلط الضوء على تيار السلوك الداخلي الذي يرك الأفعال والأقوال والكشف بعد ذلك عما وراء الحديث في نفس اللحظة التي يتكون فيها هذا الحديث ويتطور .

ونائل ساروت استطاعت بحق أن تجدد الهواء الذي كان التحليل النفسي العميق يتنفس فيه ، وذلك بإدخال عناصر جديدة من التحليل أكثر تركيياً وأشد تعقيداً بحيث أصبح « ما قبل اللغة » أهم من اللغة نفسها . وساروت منذ كتبت « الدائرة » إلى أن انتهت من كتابة « فاكهة من ذهب » لم تكف عن الاهتمام بالإنسان وبصير الإنسان !

بين توفيق الحكيم وكبرى حقى

دراسة مقارنة



ن . الحكيم



ى . حقى

● « إن قوة أوروىفى العقل ، تشك الآلة المحدودة التى يجب ملؤها بالإرادة . أما قوة مصر فى القلب الذى لا قاع له . ولها كان المصريون القدماء لا يملكون فى أنفسهم القديمة لفظاً يميزون به بين العقل والقلب » . توفيق الحكيم

● « فى بعض الأحيان يمر بركوبه وسط هذه الحقول وتشمله بقطرها ، فىنى هووه وثقالة الصيد ، ويسرح ذهنه » ويشعر أن ما بينه وبين الله قد همر من جديد » . يحيى حقى

سمير وهبى



ولو قبل لي يومئذ إن جارك هذا سيصبح نجماً في
 مهاء الأدب ، لاستخففت بالنبوءة ولاستهزأت
 بالقتال . وكنت أحكم سرّاً وأقول إنه شاب أبه ،
 ولا أدري لماذا كان طربوشه القصير دلالة مؤكدة
 عندى على أنه من أولاد اللوات المذللين ! .
 (خطوات في التقدم ص ١٠٧) .

ومرة ثالثة ، خصص حتى زميله بفصل كامل
 - هو الفصل السادس - من كتابه « فجر القصة
 المصرية » ، حيث أروخ للقصة المصرية ، القصيرة
 منها والطويلة على حد سواء ، مبتدئاً بالذكور محمد
 حسين هيكل ومتبهاً بتوفيق الحكيم . وقد أتى حتى
 في هذا الفصل بنفس المقال الذي نشره في مجلة
 الحديث (حلب - ١٩٣٤) والذي سبق الإشارة
 إليه .

أنتم أمل مصر

ونود أن نشير هنا إلى مكانة مدرسة الحقوق
 في تخريج زعماء السياسة . ورد في الجزء الثامن من
 كتاب « أدب المقالة الصحفية في مصر » للذكور
 عيد الطليط حمزة (ص ١٢) ما معناه أن الزعامة
 في القرن الماضي توشك أن تنحصر في الأزهر ،
 وفيه كان يتعلم رواد هذه الأمة وقادتها من أمثال
 رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وعبدالله النديم وعلى
 يوسف وإبراهيم المويلحي وسعد زغلول . بيد أنه
 منذ أواخر القرن الماضي انتقلت هذه الزعامة من
 الأزهر إلى مدرسة الحقوق . وإذ ذاك ظهر في ميدان
 القيادة مصطفى كامل وأحمد لطفى السيد وأمين
 الرافعى . ومن بعدهم مصطفى النحاس ومكرم عبيد
 ونجيب الهلالى وعشرات آخرون .

ولنا أن نتصور مشاعر الشابين الصغيرين :
 يحيى محمد حتى وحسين توفيق لإسماعيل الحكيم ،
 وهما في حداثة سنهما وقد ملأت الآمال جوارحهما

في ثلاثة مواضع على الأقل في مؤلفاته تحدث
 يحيى حتى عن توفيق الحكيم ، زميله في مدرسة
 الحقوق السلطانية حيث درس الاثنان القانون في
 السنوات التى سبقت تخرجهما بنفس الدفعة سنة
 ١٩٢٥ .

وصف يحيى حتى زميله بأنه « تلميذ يلبس دون
 سائر الطلبة طربوشاً قصيراً جداً ، غليظ الأستان ،
 جاحظ العينين شيئاً قليلاً ، مجلس معتمداً ذقته على قبضة
 يده ، ونظرتة شاردة ، وذعنه سارح ، ملابسه
 نظيفة ، يافته منشفة . . قلما يكلم أحداً من زملائه .
 كنت أقول لنفسى هو لا ريب أحد الأبناء المرفهين
 يأتى المدرسة لا للجهاد وفصد العرق . بل للفرجة
 والترويع من النفس . سواء لديه نجاح أم لم ينجح »
 (خلجها على الله ص ٣١) .

وعندما جمع يحيى حتى في عام ١٩٦١ مقالاته
 النقدية وأصدرها في كتاب عقب على مقال قدم له
 نشرته له مجلة « الحديث » بحلب في عام ١٩٣٤
 بكلام عن زميله القديم في مدرسة الحقوق . ويتناول
 هذا المقال نقداً لا ذعاً لقصة « عودة الروح » ولسرحية
 « أهل الكهف » . وجاء في هذا التعقيب ما بأتى :
 « يذكرنى هذا المقال بالسنة النهائية لى في مدرسة
 الحقوق . عام مضى بأكله وليس بينى وبينه إلا أقل
 من نصف متر . ومع ذلك لا أذكر أننى كلمته أو
 حييته ؛ شاب نحيل ، أصفر الوجه ، بارز العينين ،
 صموت ، على رأسه أقصر طربوش في القفص !

بمستقبل زاهر . وقد حدث الأستاذ يحيى حتى كاتب هذا المقال بأن مدرسة الحقوق لم تكن تقبل سوى عدد قليل ، فلما يصل إلى الخمسين ، من الذين حازوا أحسن الدرجات في امتحان البكالوريا . ولما كان ترتيبه الأربعين على عموم الناجحين في القطر ، فقد قيدت المدرسة اسمه ضمن المقبولين فيها . وإننا لتتصور الزميلين وقد قضيا سنوات أربعاً وسط صفوة من الطلبة النابهين وقد سرى بين الجميع تيار يشدهم معاً ويقول لهم : انتم اهل مصر ، وانتم قادة مستقبلها !

وللقصصى النابه المرحوم صلاح ذهني قصة قصيرة عنوانها « مانيكان » بها فقرة تصور الجو الجامعي الذي عرفه في عام ١٩٣٠ وهو جو لا يختلف كثيراً عن جو مدرسة الحقوق قبل خمس سنوات عندما كان حتى والحكيم طالبين فيها . كتب صلاح ذهني يقول :

« كنا ونحن طلاب في كلية الحقوق . نقطع أوقات الفراغ بين الدروس في الرياضة بحداثتي الأورمان . . . ومع تعودنا هذه الرياضة فإنها لم تكن تخلو من تسلية دائمة لنا ، فقد كنا نشغل أنفسنا خلالها بالتحدث في المواضيع الخطيرة التي يتردد ذكرها في الصحف ، شأننا في ذلك شأن كل طلاب الحقوق أول عهدهم بالدراسة ، حين تداهمهم آمال المستقبل الياسم وتمنيهم أخطر مناصب الدولة ، ويتحول جزء من هذه الآمال إلى حقائق واقعة ميدانها الوحيد نفوسهم وغواطهم فيشعرون أنهم جزء من دولاب الحياة في الأمة . وهذا الشعور كانوا يبيحون لأنفسهم أن يعالجوا كل مشاكل المجتمع بوسائل السياسة ، فيقتدون الزعماء ويناقشون المبادئ ويرسمون الخطط في حاس المستول ودقة المخاطر . »

ففي هذا الجو المفعم بالآمال عاش الاثنان أربع

سنوات مع زملاء عديدين تخرجوا معهما في نفس الدفعة (عام ١٩٢٥) ، وقد ذكر يحيى حتى منهم اسم اثنين في (خطيبا على الله ص ٣١) هما عبد الحكيم الرقاعي وحظي بهجت بدوي . ويمكننا إضافة أسماء أخرى هي : طه السيد نصر ، عبد العزيز بدر وعبد الكريم أبو شقة .

وبالرغم من أن حتى والحكيم كانا زملاء دراسة ، إلا أن الصداقة لم تربط بينهما . ويقول حتى : « وبالرغم من طول تأمل له - كان شيئاً يجذبني نحوه - لم أسع إلى مخالطته أو التعرف إليه . وأذكر أنني ما سمعته قط يذكر لأحد مفاخره أنه يؤلف المسرحيات وكان قد فعل وهو ما يزال طالباً معنا » (خطيبا على الله ص ٣١) .

ومن أين لزملائه الطلبة أن يعلموا أن هذا الشاب الصامت الذي يعرفونه باسم توفيق الحكيم هو نفسه « حسين توفيق » مؤلف الروايات التي كانت تمثلها فرقة زكي عكاشة على مسرح الأركيكية في عام ١٩٢٣ ؟ ومن أين لهم أن يعرفوا عنه شيئاً وهو صاحب شخصية منطوية وقد وصفه حتى بقوله : « ولقد خدني توفيق الحكيم من لثمة بصته وحياله وعزوفه عن الناس وتهميه من الغرياء »

ونظراً لأن الحكيم لم يخاطب حتى رغم زمالتهما ، فلم يعلم أن يحيى يهوى الأدب الرفيع مثله ، وقد ورث تلك الهواية من محيطه العائلي ، إذ كان عمه محمود طاهر حتى أديباً مرموقاً له روايات وقصص مثل « عنراء دشتواي » و « غادة حمانا » و « غاديات رائحات » ، كما أن أخاه الأكبر إبراهيم حتى كان من المخردين الذين كتبوا في « السفور » ، تلك الحلقة التلقية التي أنشأها عبد الحميد حمدي في عام ١٩١٧

لتكون « نبراً عالياً لدعاة التمرد الفكري واستيراد الثقافة الغربية والتمرد من التقليد والبحث عن أدب مصري صميم مع تطور الأسلوب . »

ولم يكن توفيق الحكيم يعلم أن زميله يحيى حتى

أحد المواطنين على اجتماعات « المدرسة الحديثة » التي ضمت شباناً في مثل سنه ، أو أكبر قليلاً منه أخلصوا أشد الاخلاص للأدب ، مثل إبراهيم المصري وحسين فوزي وعمود طاهر لاشين وحسن محمود وأحمد خيرى سعيد ، ومحمود عزى .

الريف المصرى فى أدبهما

غير أن أهم نقطة لقاء بين يحيى حقي وتوفيق الحكيم هي أن كليهما عمل إجماعاً تخرج في الريف المصرى ، ثم سافر كل منهما إلى الخارج وعاد به أن تغطي روحهما بالثقافة الأجنبية . ولا تنسى عكوف كل منهما به ذلك حل تدوين انطباعاته .

وعقب التخرج مباشرة ، عمل الاثنان فى النيابة العامة . وكان عليهما أن يتقيا الجريئة فى أشخاص المتهمين . ثم انتقلا إلى الأرياف : فظل توفيق الحكيم محتفظاً بوظيفة النيابة . أما يحيى حقي فقد عمل معاوناً للإدارة فى متغلو . وأتيح للاثنين أن يمزجا بأهل القرى المصرية . وهنا نقطة لقاء تهماً أشد الاهتمام . وهى كيفية وصف كل منهما للريف المصرى .

فعل ذلك توفيق الحكيم فى كتابه « يوميات نائب فى الأرياف » (١٩٣٧) إذ سجل تجربته الشخصية فى خدمة الحكومة كوكيل للنائب العام . أما يحيى حقي ، فكتب « خليها على الله » (١٩٥٩) . وكلا الكتابين نشر مسلسلاً على حلقات . الأول فى مجلة « الرواية » التى كانت تصدر عن دار « الرسالة » فى مجلد السنة الأولى (١٩٣٧) . والثانى فى جريدة الجمهورية فى النصف الأول من عام ١٩٥٩ . ومن المصادفات ، أن المقالات المسلسلة جمعت فى كتاب ، فى نفس سنة النشر ، بمجرد الانتهاء من كتابتها . وقد أفلح الاثنان فى إظهار الحياة الحقيقية التى تفصل الحكومة عن الشعب فى زمن كان الحكم فيه جائراً أشد الجور .

ولما كان عمل الاثنين هو تطبيق القانون ، فقد عرفا الناس عن قرب ، خاصة وأن القانون يرتبط كل الارتباط بالمصالح الفردية . وبجمل الاثنان عدم فهم الشعب للقانون ودهشة الناس من أحكامه الجائرة . فلم يدركوا مثلاً الفائدة من تسجيل الكلاب « زى الأطباء » (يوميات ص ٤١) أو السبب الذى من أجله لا يستطيع الفلاح أن يزرع قطناً فى أكثر من ثلث للزمام (خطبها على الله ص ١١٣) .

حدث أن سيارة كبيرة كانت تحمل أكياساً ضخمة مملوءة بمختلف الملابس القطنية والصوفية من معاطف وسر و سراويل ، وكذلك أنواع من الأحذية الجلدية لحساب متجر فى القاهرة ، وكانت تجتاز ليلاً بكل هذا جسر الرعة . فسقط منها فى الماء كيس كبير مملء بالألوان الملابس . ولبث الكيس فى أعماق الرعة حتى انخفض منسوبها وانحصر الماء عن البضاعة ، فهرعت تلك البلدة العارية إلى ذلك الكنز وتسابقت الأيدي إلى الكيس الراقى فى الطين . ومضت البلدة التى تجرى فى الطرقات فرحة مهللة . الكسوى فى البحر . . الكسوى فى البحر !

إلى أن رآهم رجال الحفظ واستكثروا عليهم النعمة وحملوها بالنسبة لهم « ممنوعات » ، وحوكموا وخرجوا جميعاً فى صف طويل وفى ذيلهم رجل يقول هامساً :

— يحبسونا لأن ربنا كسانا ! (يوميات ص ٧٦) .

ولم يفهم هؤلاء المحرومون تصرف الحكومة التى لا تترك رحمة الله تنزل بهم !

وتجد حقي والحكيم سافرين فى السفريتهما لأساليب البلاغية التى يستخدمها رجال الحكومة فى مكاتباتهم ، مثل بلاغ السدة الذى ينتهى بهذا الكلام : « والفاعل مجهول وبسؤال المصائب لم يسطر » منطقاً . وحالته سيئة ولزم الاعتقال (يوميات ص ١٣) .

وينفس الطريقة نكاد نرى أسرار يحيى حتى تفرج وهو يستمع إلى كلمة « استرحام » التي يستخدمها الفلاحون في مخاطبتهم للسلطات . ولعله أعجب بها إنما اعجاب ، لأنه استخدمها استخداماً واقعياً في إحدى قصصه ، هي « قصة في عرض حال » (من مجموعة أم العواجز - ص ٩٩) .

والكاتبان أحبا الحيوانات كل الحب ، وخاصة الحبر . ويحيى حتى في مذكراته عشرة فصول قصيرة عنها (خليها على الله ص ٧٠ - ٨٩) ، عناوينها كالتالي : وجدت سعادتي مع الحبر - حمار الأجرة - الحبر درجات - مدرسة الحبر - حبر القاهرة - لصوص الحبر - نكت الحمار - السرك وحماره - الطبيب البيطري . وجميعها غنية بذكرياته مع هذا الحيوان .

وللحكيم مؤلفات كاملة ملأها بأحاديث مع حماره . وقد عرفنا في « عصفور من الشرق » أنه ابتاع حماراً صغيراً وأسكنه معه في الفندق . وفي « حمار الحكيم » وجدنا هذا الحمار يتفلسف ويتحدث عن الفن وفي السياسة كلاماً فيه حكمة وحصافة . كذلك فعل في كتابه « حماري قال لي » .

• • •

وبفضل إقامتهما في الريف ، عرف الكاتبان النظام التي يمانى منها الفلاح وعرفا الألعاب والحيل التي يتعرض لها أهل الريف . وكتاباهما مليتان بال نوادر ، مثل حكاية الفلاح الذي اغتصب دجاجة من امرأة غلبانة (خليها على الله ص ١٢٠) أو طبيب المركز الجشع ونهمه للمال (خليها على الله ص ١٢٢) أو القاضي الشرعي الضاللي الذي يتلفه على قبول الهدايا ، بل ويطلبها دون حرج (يوميات ص ١٤٧) .

• • •

ومهما توافرت الأمور المسلية في الأرياف ،

فإن الحكيم ضيق الصدر هناك ، لأنه يعيش مع « الجريمة في أصفاد واحدة » (ص ٧) . أما يحيى حتى فهو أسعد حالاً ، لأنه يحب الحمرين ويطلق عليهم صفة الأصدقاء ، إذ أنه شغوف بعمله . وحتى وهو في الأرياف ، كان ينظر إلى القرية المصرية نظرة مختلفة عن نظرة الحكيم الذي يضيّق بالإقامة هناك ويعلم باليوم الذي سيهرب منها . كتب الحكيم يقول :

« أنا وروحي طلعت خلاص ! زهقت من حاجة اسمها أرياف ! زهقت من أصناف البلد » (ص ١٨٣) . وفي صفحة أخرى : « أنا اشتقت لمصر ! نسيت شكل عاصمة بلادي . أحب يا ناس أغبر نوع الجريمة وأشغل مع مجرمين لا يسبن سرة وينظلون ! » .

وهو دائم الشكوى ، سواء هو أو زميله الذي يتقاسم معه العمل من الرحلة القاتلة (ص ٩٥) ، وينج هذا السأم بوصف شنيع ، ولو أنه واقعي للقرية المصرية بطبيعتها وفضلاتها (ص ٦٦) .

القضاء في أدب الاثنين

وينطق بحس حتى وتوفيق الحكيم في النظر إلى شدة القوانين والظلم في طبيعتها . وفي مخبرية لاذعة ، يروي الحكيم كيف يتصرف القاضي في مائة وعشرة قضية ، مفروض عليه أن يحكم فيها في جلسة واحدة ، لأنها مدونة في الرول أمامه . وكان على توفيق الحكيم أن يحضر فيها بصفته ممثلاً للنيابة العامة . وهو يصدم إذ يلمس أن القانون المصري « مستورد » . حكم القاضي مرة على منتهم بغرامة لأنه غسل ملابسه في التربة . فسأله المتهم :

« وأغسلها فبن ؟ »

فردد القاضي وشكر ولم يستطع جواباً ، ذلك

فصاح الكاتب في العسكري : هات المسجون
يا شاويش واطلع على المحطة .

وهول الجميع : الكاتب والجوابش والمسجون
في ذيل حارسه مربوطاً في السلسلة كأنه كلب .
وجروا كلهم خلف القاضي الراكض . وهذا منظر
مألوف لأهل البلد في يوم الجليلة ، فإن المعارضات
المتأخرة والتجديد لأوامر الحبس تنظر وتخص في
« بوفيه » المحطة قبل قيام القطار بدقيقتين . ويتحرك
القطار وقدم القاضي ما زالت على الرصيف والأخرى
في العربة الأخيرة وهو يقول :

— رفض المعارضة واستمرار حبس المتهم .
فيكون الكاتب منطوق الحكم فوق رخامة
مائدة البوفيه ، بينما يتسلم القاضي من شعبان الراكض
خلف القطار المتحرك سلال البيض والزبد واللحم ،
والحاجب يصبح بأعلى صوته : « اللحم يا بيه من
بيت اللوح وبيت الكلاوى » (ص ٩٩ يوميات) .

ولا تخلو المحاكم من كبة مندم خيرة طويلة
بالاتجاهات القضائية حتى أنهم يعرفون في بعض
التفاصيل أكثر من رجال القضاء أنفسهم .
وقد سمع توفيق الحكيم أحد السكرتيرين يقول له
مشيراً إلى بعض كبار رجال القضاء : « علمناهم
الشغل ومشوا وأرتقموا وبقوا قضاء ومستشارين ،
والواحد منا واقف في مطرحه لا يكبر ولا يصغر »
(يوميات ص ٧٠) .

نفس هذه الملاحظة نجدتها عند يحيى حتى وقد
رواها في رواية « صبح التوم » في معرض حديثه عن
الزبال الذي يكنس الشوارع وينسب كل الفضل
إلى نفسه (ص ٩١) « إذ يعتبر نفسه أهم من غيره
من الموظفين !

والبلاغات الكاذبة يسخر منها الحكيم بقوله :
« القلاح يخرج إلى سوق الخميس من كل أسبوع
يبيع كيلة ذرة ليشتري قليلاً من السكر والشاي

لأنه يعرف أن هؤلاء المساكين لا يملكون في تلك
القرى أحواضاً يصب فيها الماء في الأنابيب (يوميات
ص ٣٩) .

واضطرب يحيى حتى مرة أن بغد القانون قسراً
بأن اقتلع القطن المزروع في أكثر من ثلث الزمام
(خليفاً على الله ص ١١٣) ، والناس حوله لا يفهمون
لأنهم لو نجرعوا هم وقلعوا عوداً من زراعة جيرانهم
لساقهم فعلتهم إلى السجن !

• • •

ولس الكاتبان ابتداء التصومات الخريصة
والسياسة إلى الأرياف . وصف الحكيم حالة
قاضي نقلته الحكومة إلى أقاصي الصعيد ، لأنه أفرج
في قضية معارضة عن متظاهرين ضد الحكومة ، مع
أن هذا القاضي كان من المهاجرين البعيدين عن
الأحزاب وعن السياسة (يوميات ص ١٤٦) .

أما الفساد المتفحل ، فيجد صور التعامل
والدجل قد سجلها الكاتبان بالتفصيل . آخر
ما يذكر فيه الموظف المصري هو راحة الشعب .
يحكي يحيى حتى قصة لأوراق ظلت معطلة لأنها
تفقد ورقة تمغة (خليفاً ص ١١٦) أو القاضي
الذي يضبط مواعيد انتهاء الجلسة على موعد قيام
القطار . ولما كان القاضي متعوداً الركوب على آخر
لحظة فهو في اسرعه لم يفقد ثباته الداخلي ولا اطمئنانه
وتناول معطفه الأبيض ووضع على ذراعه وسلم
عليها وانصرف إلى المحطة في شبه ركض ، وإذا
كاتب النيابة يدخل مسرعاً ببعض الملفات وخلفه
عسكري يسحب مسجوناً والكاتب يصبح :

— « القاضي مشى ! » صندنا معارضة في أمر
حبس معروضة على حضرة القاضي .

فقال له توفيق الحكيم : الحق القاضي على المحطة
قبل ما يركب .

وعلاً زجاجة السرج ويستكتب أحد الكلبة
العموميين « بلاغاً » أو « عريضة » ضد مأذون
الناحية أو العمدة أو وكيل الخمر . ولعل هذا أصبح
بنداً ثابتاً في ميزانية كل خارج إلى السوق من هؤلاء
الفلاحين (يوميات ص ١٧٤) .

نفس الموضوع يلحسه يحيى حتى حتى أنه ليبدأ
قصة « البوسطجي » بعريضة تلو العريضة يرسلها
عبد السميع وهذان ، عمدة كوم النحل ضد عباس
أفندي حسين ، موظف البريد .

موقفهما من الموت

ترى ما موقف الكتاتين أمام الموت ، خاصة
وفد اشتركا في جنابات قتل وشهدا تشريح الجثث ؟

يقول الحكيم بصفت زميلاً جديداً :

« ما الذي روعه ؟ أهو منظر العظام في ذاتها .
أم فكرة الموت الممثلة فيها ، أم المصير الآدى وقد
رآه أمامه رأى العين ؟ ولماذا لم يعد منظر الجثث أو
العظام يؤثر في مثل وفي مثل الطبيب . وحتى في
مثل اللحاد أو الحراس هذا التأثير ؟ فهي لا تبدو
في نظرنا قطع الأخشاب وعيدان الحطب وقوالب
الطين والآجر . إنها أشياء تتداولها أيدينا في عملنا
اليومي . لقد انفصل عنها ذلك « الرمز » الذي هو
كل قوتها (اليوميات ص ١١٢) .

ويرى حتى في الموت رهبة وأسراراً . بل
وفلسفة . ففي رواية « صح النوم » نعرف أن
صاحب الخيارة قد انقلب في آخر أيامه لحاداً . كان
يحب عمله في الحان لأنه يحب الناس ويريد أن يعاشرهم
وهم على الفطرة . وهذه المهنة التي أرادها تجعله
يرى الناس على حقيقتهم عراة كما ولدتهم أمهاتهم
(صح النوم ص ١٥) .

ولما تغيرت الحال بصاحب الحان ، اختار مهنة
الترابي لأنه أراد أن يرى الناس بغير كبرياء ، وقد

أسلموا أنفسهم إلى الرقاد الأخير (صح النوم
ص ١٠٣) .

ويحيى حتى قد اضطره عمله إلى حضور عمليات
التشريح . وكان يتكلم عندما يرى الطبيب يستهزئ
بكرامة الميت ويبعث في كل جزء في جسمه بطريقة
لا تقيد التحقيق شيئاً . كل ذلك في نظير الأجر
الإضافي (خطبها على الله ص ١٣٠) . فهذا رجل
مات من رصاصة دخلت بطنه . وكان المنتظر أن
يقتصر التشريح على فتح جوفه وتثقب هذه الرصاصة
ولكن الطبيب في كل مرة يأمر الخلاق بأن ينشر
الجمجمة بمخار ، فيتفك المخ ويتساقط على الأرض
فيجمعه الخلاق بيده ويعيد تعبثه في الطاسة !

وما دعنا نتكلم عن المخ ، ذلك الجوهر الذي
يحتوى على ذكاء الإنسان ، بل وكرامته أيضاً ،
فيجدر بنا أن نراجع تلك الصفحة الرائعة التي
صورها لنا توفيق الحكيم وهو يحضر تشريح جثة
آدمية لأول مرة . رجل أصيب في دماغه بعيار نارى
أطلق من قرب . فكسر الجمجمة وهناك الجدار
الأيمن للأذن حتى يبرز جزء من جوهر المخ . وبعد
نزع القروة (يقصد فردة الرأس طبعاً) جعل
الطبيب يبحث بأصبعه عن الرصاصة فلم يجد شيئاً
ولمستمر في البحث حول تلك المنطقة القريبة من
الجرح ، فلم يثر للرصاصة على أثر . حتى إذا استاء
الطبيب أخيراً صاح وهو يخرج المخ :

« وعلى إيه ؟ أدى مخ الراجل بحاله . . . »
وأخرج بكلتا يديه كل ما في الجمجمة حتى
أختلما فأصبحت مثل « السلطانية » النظيفة وقسم
هذا المخ أقساماً أربعة أعطى كلاً من معاونيه قسماً
وكلفهم أن يبحثوا عن المقذوف بحثاً جيداً ، فجعلوا
« يلففون » بأصابعهم في هذه المادة التي يعزى
إليها كل نبوغ الإنسانية ، حتى صبروها شبه سائلة
كالهلية ! (يوميات ص ١٦٩) .

اهتمامهما بالمشاكل القومية والفكرية

ونقطة لقاء أخرى بين الحكيم وحفي هي أن الاثنين لم يشتركا في السياسة الخزبية . ولكن هذا لا ينفي أنهما لم يمتا بالمشاكل القومية والفكرية . ورغم التصوير الشائع لتوفيق الحكيم بأنه شخص يعيش في برج العاجي ، فالحقيقة أن هذا الكاتب الفنان قد ساهم بكثير من آرائه ونقده ، فهو مصلح ولكن « من منازلهم » أو من أبراجهم . وعلى هذا الأساس التصقت به تهمة العزلة البيروقراطية ، لأنه لم ينزل إلى الشارع في كفاحه .

ويجبي حتى لم ينتم إلى حزب سياسي وإن كان ينتسب « فكرياً » إلى حزب الأحرار . وسماحة نفسه جعلته رجلاً يعيش بلا حدود سياسية ، غير أنه بعد نكبة ١٩٤٨ لمس خطورة الأخطبوط الإسرائيلي ، ووقف منه موقفاً حاسماً . وما جعل يجبي حتى بعيداً عن الأحزاب ، أنه كان يعمل بالسلك الدبلوماسي واضطراره إلى الإقامة مدداً طويلة في الخارج .

وقد يكون من الغريبة أن هذين الأدبيين كانا لا يمتان إلى السياسة ، في زمن لم يكن يوجد فاصل بين الأدب والسياسة . فالجيل الذي سبقهم كان كتابه سياسيين ، مثل المازني وطه حسين والعقاد وعبد القادر حمزة ، وحسين هيكل ، وأحمد لطفي السيد ومحمود عزى ولم ينبج من هذا الجيل كله سوى أدبيين اثنين هما محمود تيمور وحسين فوزي .

ويبدو أن السيدة زينب شغافات عامة بالنسبة للكاتبين . وكما أن نجيب محفوظ يحب رواياته أن تدور في حي الحسين ، فإن السيدة زينب مكانة خاصة بالنسبة للحكي حتى وتوفيق الحكيم .

و « قنديل أم هاشم » أقصوصة طويلة يلاب فيها مقام السيدة زينب دوراً كبيراً . وليجبي حتى أيضاً قصص أخرى تدور حوادثها في ميدان السيدة ،

مثل قصة « أم العواجز » ، ذلك لأن حتى ولد في هذا الحي وترعرع ولمس إيمان الشعب ببركة السبت .

كذلك فعل توفيق الحكيم ، لأنه عاش سنوات مراحمته في حي السيدة زينب عندما كان طالباً بالمدرسة الثانوية ، إذ جاء إلى القاهرة ليعيش مع أعماله .

وفي أماكن مفرقة من « عودة الروح » ، نجد كلاماً كبيراً عن بركة السبت ، لأن اسمها على لسان الجميع . وتلتقط هنا موقفين . الأول من الفصل التاسع (في الجزء الأول) عندما مضت الأسطي شخلة تتبعها حاشيتها . وكانت تشيعن نظرات الرجال وبسات المدعوين وكلمات الاطراء والمغازلة والتكيت التي تملو من بين الجموع : يا سيدي . . يا سيدي . . كنه كنه . . وسع يا جلد انت وهو نظرة يا أم العواجز . .

وفي الموقف الثاني تلمس ما للسيدة الطاهرة من صبر في نفس محسن (نهاية الفصل الحادي عشر من الجزء الثاني) . إنه يجتاز محنة نفسية بعد حب فاشل ويقول الحكيم : « ابتسم الفتي ابتسامة مرة ونظر إلى السماء نظرة السانخط التائر وكأنه يقول صانحاً في أعماقه : أرجع إلى ما كنت قبل ؟ نعم إلى عشت من غير حب وعشت سعيداً . . ولكنها سعادة الأعمى الذي لم ير الجمال ولم ير النور ولم ير الحياة . ولكنك فتحت أعين الأعمى وجعلته يبصر وينهر . . فهل تحسب إذا أرجعته بعد ذلك إلى ظلامه الأول مستطيعاً أن يجد سعاده الأولى ؟

ورأى محسن نفسه فجأة في ميدان السيدة ، فارتعد إذ ذكر أنه مضطر للعودة إلى المنزل حيث يجلس أعمامه . واسود الميدان في بصر محسن فلم يشعر إلا أنه اتجه إلى المسجد . . وسار على بساط الجامع حتى بلغ المقام فانزوى في ركن من أركان

أما يحيى حتى ، فيختلف اعتقاداً جذرياً عن توفيق الحكيم ، لأن سقفة الريف في الصعيد لا تفرص قط . وهو يعرف أن معظم بلاده رغم غناها محرومة من الماء والنور ، ويعرف أنباء زحف القنارب ، إن سلم منها فراشك كنت لك في حلق القلة أو كوز الزير . ويوم ذهب إلى الصعيد ، كان لا يعرف الفرق بين القصح والذرة في الحقل (ص ٣٤ خليها) .

وبروح سمحة ، ساحرة ، خالط يحيى حتى الفلاحين وتعلم الشيء الكثير منهم . ويعترف بتواضع بحس القلب بأن نقله إلى مغلوط أكبر الفضل في أن يعرف بلاده وأهله ويخالط الفلاحين عن قرب ويعيش في الحقل بين نباتها وحيوانها ويأكل بصلها وسريسها (خليها ص ٦٩) ، غير أن هناك كسباً أكبر من هذا الكسب . لأن العمل بالصعيد الذي أرهقه وأذاقه من عذاب الجسد والروح أشكالا وألواناً ، كان له أكبر الفضل في معرفة أهل بلده ومشاكلها وشدة حاجته لمن يأخذ بيده من أبنائه . وأقننه هذا الشعور من الضياع وأقامه إقامة وجد فيها السلامة وراحة القلب بقدر ما في الدنيا من سلامة وراحة قلب (خليها ص ١٧٤) .

وعلى الرغم من ضيق توفيق الحكيم بالريف ، إلا أننا نلمس فيه حباً للشعب المصري . وهو حب متأصل فيه . نجد ذلك في مواضيع كثيرة من مؤلفاته وبالأخص في « عودة الروح » . في الحوار بين المسو فوكيه الفرنسي والمستر بلاك الإنجليزي : « إن قوة أوربا في العقل ، تلك الآلة المحدودة التي يجب ملؤها بالإرادة . أما قوة مصر فهي القلب الذي لا فاع له . ولهذا كان المصريون القدماء لا يملكون في لغتهم القديمة لفظاً يميزون به بين العقل والقلب » . وأجرى توفيق الحكيم هذا الكلام على لسان أثنى فرنسي في حوار يكشف عن روح مصر الحقيقية (الجزء ٢ - ص ٥٢) . وهذه الأحاسيس قد فطن إليها المؤلف وأجراها في مشاعر محسن إذ تجده في

الضريح المظلمة التي لا يأتيها النور إلا من نجف كبير يتللى من أعلى تلك القبة الضخمة الشاهقة . وتناول محسن بيده قضبان الحاجز النحاسية وجعل يمسس ملهوقاً من صميم قلبه بصوت عصبي متقطع : « يا سيدة زينب . . يا سيدة زينب . . يا سيدة زينب ! » .

ونلمس مما تقدم شدة إيمان الصبي في شفاعة أم هاشم ، ونعرف أن محسن في « عودة الروح » ليس هو إلا توفيق الحكيم . وحتى إذا ما كبر وسافر إلى فرنسا وتصادمت روحانية الشرق بمادية الغرب ، كتب « عصفور من الشرق » وأهداه إلى « حاميقي الطاهرة السيدة زينب » .

أليس في هذا الموقف الأخير ما يعيد إلى أذهاننا تجربة إسماعيل ، بطل « قنديل أم هاشم » ، فقد جعله يحيى حتى في يده عهداً مؤمناً بكرامات الله . ثم ذهب إلى إنجلترا وعاد كافراً بالشرق وبالدين . ثم تحدث في نفسه مصالحة عاد بعدها إلى مقام الله طالباً مستغفراً .

• • •

من الريف إلى مصر

قلنا إن الحكيم كان ضيق الصدر بقلته في الأرياف لأنه لمس الوحدة القاتلة ولم يجد متنفساً لهذا الضيق إلا في القلم . ولكنه حتى في الكتابة نجده غير مرتاح ، فهو « يلقى » الكلام . لا يكتبه :

« أنا في منزلي حيث خلعت ملابسي وخلوت إلى نفسي وأخرجت كرامة يومياتي ألقى فيها هذا الكلام الذي لا أجد من أفضى به إليه في هذا الريف . إن القلم لنعمة لأمثالنا ممن كتبت عليهم الوحدة » (ص ٩٠) .

أماكن أخرى يحس احساسات عميقة عظيمة . غير أن عقله لا يستطيع أن يزيد على مجرد الاحساس العميق شيئاً . إن الشعور بوحدة الوجود هو الشعور بالله . لهذا كانت الملائكة والأطفال أقرب إلى الله من الرجل . كل ذلك وإن جهله بحسن بعقله الثاني . عقل طالب الكفاءة ، فإنه كان يدركه بقلبه وببصيرته بغير أن يعلم . كان المصريون القدماء يملكون تلك الوحدة الكونية وذلك الاتحاد السام بين حقائق المخلوقات المختلفة . وأن رمزهم للدلالة بشئال نفسه إنسان ونصفه حيوان دليل على إدراكهم أن الوجود إن هو إلا اتحاد (ص ٣١ ج ٢ من عودة الروح) :

هذا بالنسبة لتوفيق الحكيم . نفس تلك المشاعر الغيبية نجدها أيضاً عند حتى . إنها مشاعر سامية . وإن كانت نابعة من الوحل :

يرى يحوى حتى في الصعد سجاناً له يد سوداء
تلقى الأبواب عند غروب الشمس على الإنسان
والحيوان . ومع ذلك يشعر بسعادة الانطلاق إلى عالم
غامض يحس بسره وحيله . (غلبها ص ٩٠) ،
غير أن وراء هذه السجون المادية مشاعر لا يدركها المرء إلا ببصيرته . تلمس هذا بوضوح في الوصف الذي أجراه في قصته « البوسطجي » . وفيه مقابلة بين شخصية « حتى » وبين « عباس » . وكلاهما يعيش في الصعيد الجوفاني في بلدة كوم النحل . الأول هو المحقق والثاني التهم . ويقول عباس :

« من ساعة ما حطيت رجلي في البلد ما طقتهاش
حسيت آني محبوبس . فين مصر وشوارعها وناسها .
وفين الليل مليان نور : نسوان رايحة وجاية :
وحركة . ولكن هنا : أهو الشباك قدامك . بيني :
تلاقى إيه ؟ شوية طين مكوم وناس ونخيل مقلين .
وتو ما بدت المغرب كل واحد يتلم في بيته : والعمة ؟ »

يا باي من العمة يا باي . طول الليل حمير تنق
وكلاب تعوى . أول امبارح جاموسة الجيران
ماتت . . قبل ما يلحقوها بالسكين ! فضلوا يصوتوا
عليها ، وهات يا لطم . . جنازة بحق وحقيق . . .
ما تمش للنجار . . . »

لم يكن حتى أقل ضيقاً بالصعيد من محدثه :
كل شفاعاته أن يتقل إلى بحري . أطل من الشباك
على بيوت واطنة ، الفقير منها بالجبالوص والغني
ميرقش بفئات الثمن في طوبه النوبة . كلها أقزام
متزاحمة متلاصقة كأنها قبيلة متوحشة ، على
رموسها شعر المميج ، في ثلول هشة من حطب
القطن وبوص النيرة . ووصلت إلى أذنه صرخات
متعالية ، بعضها للإنسان وبعضها للحيوان . لا فرق
بينها . حدة الصارخ فيها واحدة ، وهناد المنهر سواء .

على أن عينيه لحت من فوق أكوام القود خضرة
بمتدة لا يرى فيها شيئاً بوضوح . هو حفل فول
لم تظهر قروته بعد . أزهاره في مقبل عمرها ،
بعضها أبيض وبعضها ضارب للحمرة : كلها تهتز
في حركة خفيفة لا يستطيع أن يحس بها من رؤية
القرود مهما كثرت ، بل لا بد أن ترتجى نظراته
وتشمل الحقل على امتداده . الحركة تتجول فيه ،
مختلفة النمط هنا وهناك . ولكنها رغم هذا الاختلاف
شخصية واحدة لها سحر . العبدان كلها - في هزة
المرتلين - تشترك في أنشودة خافتة مصونة : في
بعض الأحيان يمر بركوبته وسط هذه الحقول
وتشمله بظورها ، فينسى همومه وثقاله الصعيد ،
ويسرح ذهنه ويشعر أن ما بينه وبين الله قد عمر من
جديد (دماء وطن ص ٣١) .

وبما لا شك فيه أن هنا انمكاساً لشخصية يحيى
حتى نفسه وفلسفته في توطيد نفسه على الرضا بما فيه :
سمير وهي

لقاء كل شهر



موسكو لاجتماع مجلس السوفييت الأمل ،
قوت أن أحاول التعرف به عل الأقل .
وكننت قد حملت من طلباً إليه ، كتملة ،
من ناشره في نيويورك ، ألفرد آ . فويش
التي لا يكن قد تقي منه الفصول الأخيرة
من ه حصاد عن الدوله . ولم ألبث أن
خلبت مكرتبه من حجرى فى القندق
سياساً . فرد على شاب مهذب ، ودعاني
شولوخوف .

كان صوتو واضحاً وسريعاً . كان
يوجز القول ، لكنه مؤدبه ، خاصة وهو
يعدى بالاهتمام بنفسه فويش . إن درجة
صوته ترائى ، قد ألفت في بسرعة
مضحكة في ورطة حادة . إذ أثنى في
المحطة التي بدأت تخوننى فيها جرأتى ،

شولوخوف كما رأيته

من الصعب علينا في الغرب تصور
شهرة ميخائيل شولوخوف في اتحاد
الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية .
فاظيفة التي لم تشرط خلال أكثر من
عشرين عاماً ، أنه بسبب اعتراضه
على طليان ستالين في صمت ، الزهات
طليت حدة في بعض الأحيان . وبذلك
إته عارض أعضاء اتحاد الكتاب الذين
هاجوا بامتنافك بعد أن قبل جائزة
نوبل . وقد اشتهر شولوخوف بأنه
الابن المنسب لهذا الاتحاد ، حيث
هاجم رفاقه في تصرفاتهم المكشوفة ،
ويؤكد البعض أنه مشتق بأهيك ويطامه
المصادرة .

فى أثناء الرحلة التي قام بها إلى
الولايات المتحدة بصحبة غروشوف ،
اتخذ شولوخوف موقف الهداء ، والفتاة
أيضاً في بعض الأحيان ، وعلى وجه
الخصوص فيما يتعلق بأعضائهم . أما
الإنجازات الأدبية فقد أمنت وقاما
بمراجعة . وقبل أيضاً أنه يعترف وسط
الأنبياء الحقوقيين . لأن في عبقثنا داخل
عنه لأدب ، لا يعمله أحد شخص ، وقد
تشر على لا أحول حتى أنه ألقاه :
فماذا الخطرة باستقباله ؟

ولكن في قصة إعجاب به ، دون
الغافى ، تمكلى خفكير في وعورة
تفريق في شولوخوف . فبعد وصول
بعدة أيام ، وأز محيطه عناً بوجوده في



لقاء كل شهر

كانت عند شولوخوف ، في آخر لحظة ، الإشارة العتيقة التي كنت أمثلها من البداية إذ طلب مني انجي . لودمييه في فندق موسكو ، حيث كان يزل موقعا . وعندما واصل الكلام ، شعرت بحية أمل فشيء ما في قبوله يجعلني أشك في أنه قيل أن يحادثني عن عمله قط .

إن ذاكرتنا تعمل بشكل غير متوقع . فبعد هذه المكالمة التليفونية العارة مباشرة ، تذكرت فجأة قصة موضوعه التي كنت قد بددت عن الفتن تماما . فاستقيتها من واحدة من زميلاتي ، كنت قد عادت إلى موسكو المأبودة في مهرجان الشباب عام ١٩٥٧ . فأبحرت من لندن ، برفقة عدد من الطلبة البريطانيين فوق الباخرة مولوتوف . (التي أعيد تسميتها تحت اسم « بلطيق » ، والتي أختيرت ، في عام ١٩٦٠ ، لمضي بخروشوف إلى نيويورك) وقد استخدم شولوخوف « الباخرة مولوتوف » ليتفيل من استوكهولم إلى هلسنكي . لقد روى فوق الباخرة أنه زار استوكهولم في وقت متفق مع موعد جائزة نوبل ، حيث تمكن ، كما يقول الأبيض ، من أن يفوز بها منذ هذه الفرصة . كان هذا في منتصف الصيف ، فصل القيل المضيق ، حيث كان ما وراء هذه الترحات الشبابية المحافظة من نتائج لا يحق شيئا على الإطلاق . لقد كانت غائبية الركاب مقفلة بالبحيرة والانتعاش لكل ما مر بهم ، إلا شولوخوف فقد ظل مقفلا ، لقد رفض أن يفتح مجال الحديث مع الركاب الآخرين أو مع البحارة ، باستثناء بحارة من أدنى درجة . وهؤلاء كلهم ، أكدوا أنه قد تحدث عن الرواية حديثة الصدور للدايمير دودنزييف « لا حياة بغير الخبز » ، التي كانت قد هوجمت من دوائر حكومية سوفيتية سيئة . إذ أعلن شولوخوف أن هذا الكتاب سيء الكتابة ولا يلاوي عشاء قراءته . وكما يشهد أمين مكتبة الباخرة ، كان هذا التصريح جريما شاملا على كل الأمثلة المتداولة . فبالرغم من أن « لا حياة بغير الخبز » لم تكن عملا مرحوقا من وجهة النظر الأدبية ، فإنه يعتبر كتابا هاما لأنه واحد من التطبيقات الأولى الصادرة عن البيروقراطية الحكومية التسويقية . وقد اتخذ خروشوف ، في

نهاية الأمر ، موقف الدفاع عن الكتاب المهم بأنه « ضد الشيوعية » فأضاف مديحا بأنه « لم يكن له وعزات الدبوس لبقاء في بقعة طول الليل حتى الانتهاء من الرواية » لقد تخيلت شولوخوف كما وصفته في صديقي ، لكن قياس عنق الجسر يتطلب سبر غور البحر ، فوجهه شولوخوف جامد بارد وشاربه الأبيض يرسم فوق سحنة صافية ، وقد شاهدت أفراد عائلته بالقرب منه فوق الجسر ؛ إنهم أشخاص يكونون جماعة صغيرة هجينة وعجولة .

في استنادي لهذا الحادث العارض ، حيث رغبت في لقاء شولوخوف . وبدأت أفكر في كل الأشياء الملائمة التي أستطيع القيام بها هذا المساء : مشاهدة عرض عرائس ماريونيت أو برازيسوف ، أو الذهاب إلى البولسوى . لقد رجعت أن هذا اللقاء محكوم عليه بالفشل . إذ أنني لأول مرة ، أشعر بالقلق ، وعدم الرغبة فكلمة كانت تقرب عريق الأجرة من فندق موسكو شيئا فشيئا ، إنتابني شعور خاص بالرهبة ، كنتك التي تمرينا تماما قبل الذهاب إلى طبيب الأسنان ، وعند ما نبار في النهاية كل الآمال في معجزة غفينا الهنة . إن فندق موسكو يقوم في منتصف طريق المزدبول والكرميلين ، وهو كتلة ضخمة من الصوان الأسفلت ، رساى ذاكن ، ويفصله عن الكرملين سيدان فسح . ويقيم الروس في هذا الفندق الصارم أكثر من السواح إن شولوخوف كان قد دلى حل رقم خرقته ، فقصدته فيها بليون أن أترقب عند الاستقبال . وبعد اعتداء حمدي ، طرقت الباب ، فأذن لي صوت بالدخول . كانت الحجرة واسعة ، سبة كل فندق سوفيتي ، وبها ستائر صفراء تمزق جزءا من الحجرة للزوم . ووجدت فيها بساطا متقوسا بأحمر داكن وأزرق ، وفوقه سائدة مستديرة مغطاة بمفرش أبيض ، وبالقرب منها غزاة صغيرة محملة بالفتينات والفاكهة .

وعندما دخلت كان الرجلان يجلسان إلى المائدة يتعادنان . فصرخت شولوخوف من صوره ، لكنه كان أكبر سنا وكانت عبارته أكثر رقة عما كنت أتصورها . قدمت نفسي ، ثم قدمني شولوخوف إلى

رفيقه ، وهو شاب أسمر ، عيون البنيان ،
إنه ناشر الإيطالي : « لقد طلبت منك
الخبز » ليحدث إليك السيد جوسيب ليثي
عن الفصل الأخير من كتابي . إنك
ستبذل حبيبنا أيضاً لتناول الفداء بعد
قليل . لكن اعبريني أولاً . . . لماذا
تتمتعين الروسية بهذه المكانة الثرية » .

واجتررت ، لحظة جلوسى ،
المقطع المعتاد عن أسرق : « كنت صغرى
بنات ليونيد أندرييف ، كنت فرنسية » .
لقد بدا لي شولوخوف لطيفاً مطمئناً ،
فربما كان يظن رؤية واحدة تتظاهر بأنها
سيدة أعمال « أو سيدة آداب حرفية » .

قبلت قهق الفودكا التي قدمها لي ،
ونطق شولوخوف بكلمات مشجعة ، من
قبيل : « رحباً بضيفنا التي نضيق
الأدب » . ثم سألت الناشر عن موضوع
الفصول الأخيرة من « حصاد على اللون »
فقال شولوخوف إلى الخلف مصغياً . لقد
كان نجيل القمامة ، بليس سروال ركوب
الخيول وحذاء طويل أسود وثميص بحر
ذا ياقة مستديرة . كان شعره وشاربوه
بيضاوان رماديان . طريقة مشجعة كانت
عليقاً من الخيوبة والصلاية العسكرية . .

توسعي بأثر رئاسي ؟ فهل كان يستحق
تجريحاً ، فيما لو كان يشغل على الدوام
منصب القوة الخافكة ؟ لكن وضوح
خصاله أراشني . فكنت أثير بأني لست
في حاجة لأن يؤكده شيئاً ، لأنه على
أحسن وأسوأ تقدير ، كان في كل
الحالات قادراً على الفوص حتى اليوم في
مارك كل واحد في المجتمع . إنه بالرغم
من منه ومن الحرب والسياسة ، وكل
قوى الإرهاق البطيء التي تستطيع التأثير في
إنسان تضيع في دولة مثل اقتصاد
الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية ،
كانت به هبة واضحة وعينان ذاتا برين
غريب . كانت زرقاوين ، فضوليتين ،
ذكيتين ؛ ظننت من المحتمل أن تكون
نظراته جامدة ، لكنها عبرت في الحال
من الحيوية . فكانت لديه هذه الميونة
الروسية الضاحكة التي تحدث عنها
تورجنيف .

وبينما كنت أطلع إليه ، انتابني
راحة مزاجية متزايدة : فقد هزه
ضحك مكتوم عدة مرات . لقد استغرق
شولوخوف في سلسلة من الضحك الصامت



ضغمت أنه قد ضحك من الناشر الإيطالي
وسمى في نفس الوقت ، حيناً كنا نحاول
التحدث بالروسية عن « حصاد على اللون »
إذ بينا كنت مضطربة ، صارت لنفسي
الروسية متقلبة ، ولم يكن ذلك يساوي
هذه الناشر شيئاً كبيراً .

لم يسلم شولوخوف ، في النهاية ،
أن يملك نفسه أكثر من ذلك فانفجر
مقهقها . وصارت تعودني دائماً هذه
النبوة من الفرح التي حولت لقاء متكلفاً
إلى أسية مبهجة كلما فكرت فيه . فهو
ككاتب مطابق لشخصيته تماماً ،
فشولوخوف يلخص طبيعة الفكاهة لدى
الروس الجنوبيين ، الذين يمد جوجول
من بينهم أمثلاً . إن جزءاً كبيراً من
روح الفكاهة لدى جوجول قد ضاع في
الترجمة ، ونفس الأمر . . إذ يصعب
إسعاد دماغ شولوخوف الفكاهية ، الفأمة
على وظيفة دقيقة للغة وبشكوة .
فالتناجيات المروجا الطليقة لشوكار نفقه
جزءاً حيويًا من قيمتها في الترجمات والدون
الهادئ » .

لقد قرأت جوجول وشولوخوف ،
لكنني ما كنت قد سمعت الكلام قط هذا
النوع من اللغة الروسية . إن كل ما يبدو
مفرطاً أحياناً شيئاً نوعاً ما في كتابات
شولوخوف يكتب حياة في ده ، حيث
تأخذ كل جلسة صغيرة مقطعاً شريفاً .
فكنت ضحكته ممتلئة حرارة ، حتى
اضطرت لفصحك ، وانضم لي السيد ليثي .
وبالتقدم في النقاش ، بدأت التفكير
فيما يكون موضوعاً للمواصلة مع
شولوخوف . إذ هل يحس كثير من
أصدقاء الجدد ، فضلاً عن الأكثر شبهاً
لم يكن يشعر بأى حاجة لكل ما كان
غريباً ، لكن حقيقة أني ولدت روسية
ودبيت في الخارج قد استتارت فضوله .
فشولوخوف وطني متطرف ، وليس هذا
بشريف على الكتاب الروس . كان هذا
موجوداً تماماً ، بمقياس صادق ، لدى
جولي ، وبقياً لدى دوستويفسكي ، الذي
كان يحضر على وجه الخصوص كل
ما كان غربياً وألمانياً . فبعد عام ١٨٣٠
حتى نهاية القرن ، كان أعضاء السلاطين
يطالبون بالعودة إلى الجذور نفسها في
الحياة الروسية ، وقادروا تأثير الأفكار
الغريبة على المجتمع الروسي .

« بالرغم من أنني سافرت إلى الولايات المتحدة في مهمة رسمية ويجب على أن أحرف أنني ، عضو الوفد المرافق لنيكيتا خروشچيف ، كان في إمكان معرفة شيء عظيم عن الحياة اليومية ، لكنني ما كنت أحب ما فعلته هذه المدينة الأمريكية بالناس ، لأنني بقدر ما كنت أستطيع الكلام فيها ، كان هناك في النهاية حب مفقود نحو كل ما هو بسيط . إن الحياة تفقد فيها كل معانيها . إن الكل قد فهم فيها السبل والفراغ ، فهنا آراء . قد لا يكون هذا هو الحال في فرنسا ، وفي الإمكان أن يوجد فيها مباشرة شيء كالانطلاق والنزعة والتحدث مع الآخرين في الطريق واتخاذ أصدقاء من بين العمال . كم وددت القيام بجولة في فرنسا ومشاهدة كيف يعيش الناس البسطاء فيها . لكنني في الحقيقة ، أرفض الراحة في روسيا الآن . . . »

في حديثه كثير من الأشياء ، بدت دليلاً على سوء اطلاعه ، بالروسية هل الأقل ، لكنه كون جماعة من الكتاب الذين يتجنبون بإصرار الموضوعات الأدبية . فاستضرت منه مراراً عن أدبائه المفضلين لديه فكان يجيبني دائماً بجملة . ولم أحصل على شيء كثير عنه سؤالي عن عمله . وهو من جهة أخرى ، كان يحب التحدث عن الناس الذين كان يعرفهم ، ويصني لوصف الناس والمواقف أياماً بطولها .

وكان قد أدل بتصريحات مطوية عن الغرب ، مثل « كل الأدب الغربي متحلل » . فلم تكن إذن من فائدة النقاش والاستئناس بوجود أدبائه مثل همنغواي أو الجبل الجديد من هرومانفيلز الأمريكيين لأنه لم يكن يتم بهم هناك . ولكن فيما يخص روسيا والروسين ، فإنه قد استوعب الكل وصار يردده متضيقاً . وليس هنا مثالة ، فقد أجهم حياً شاملاً



لا يبل . لقد قابلني بمحاولة أكثر عالمية ومع ذلك كان أكثر وضوحاً فيما يتعلق بروسيا . قدنا الكتاب والإنسان ليست عند شولوغوف عقلية ، ولا روحية أيضاً ، بالرغم من شعره الغنائي . إذ أنه في روسيا ، لم يوجد أحد من جيله لم يعبّر بوضوح عن مفالاته في حب وطنه في الحقيقة الماضية . فما كان يملك كل منهم شيئاً غير هذه العاطفة ، وعمل وجهه الخصوص ، هذا الإحساس العام للفنان . فالشخصية المحدودة الأبعاد التي تصف حقيقة مؤلمة لا بد وأن تتسلط على كل عباراته .

إن الرغبة في إبراز كل ما كان لوطنه من عظمة أخفت ما كان يطلب عليه من شعور قوي سبيل الإدراك ، وخاصة لدى إنسان أكثر أهمية في الدوائر الرسمية السوفيتية : ألا وهو شعور إساءة الظن بالأجانب . فلم ألاحظ هل شولوغوف أي تحفظ . فقد كان في حديثه متحرراً تماماً مثلاً يتميز به أصدقاء الشباب . . . فكنت مبهورة بهذا جمال هو من موضوع إلى موضوع . الناس ، المناظر الطبيعية ، وحوادث الحرب التي مضت من زمن ، قد يمنحها حليلة بتفاصيل غابضة . وفي التوقف لملء أفداحنا بين كل صفحة وأخرى تحدث إلينا شولوغوف عن إقليم الدون قائلا :

« أرجو أن تأتينا يوماً إلى أراضي الدون ، في الصيف ، وتبسم في النهر . إن واحداً من شاطئ الدون قد حل ، فهو حضور جبرية ، أما الآخر فواطي' وكثير الرمال ، وتناثرت برك صغيرة دافئة والياه الزرقاء الصافية حيث يمكن تحمل السباحة ساعات . إن صيفاً عظيم ، هو أحسن وقت لزيارة . إذ يوجد فائض في الفاكهة . وهناك شمام وخيار ومطاطم وغيرها البلاد . أما الصيد فإن الصيف أيضاً هو أحسن فصل . إنه جنة الأطفال

روستوف على الدون ، ومن هناك ،
 منأخذ عربة صغيرة إلى فيشنسكايا .
 سوف يتخويتنا اخفاء طويلا بالهر المتجمه
 إن هذا يستلزمكم استعارة ملابس ثقيلة ،
 فهذا الذي ترتدونه من الملابس يكون
 مثاراً لسخرة في المدينة . لكن في الإسكان
 تسوية هذا الأمر بسهولة . فحذاء طويل
 من الياق ، ومعاطف من جلد الماعز فقط
 . . . إنكم سترون الناس ويوتهم ،
 سترون السهل الأبيض كثير الرياح ،
 وستنسون اخوة الروسي . إن العمل
 أكثر جهلاً في نشتاه ، كله أملس ،
 يجب أن تروا هذا الامتداد الواسع حتى
 تقطاع النفس لديكم .

جبال بدران

عليسك بالبحر مع ايتسك : أوجا
 قادموننا .

قد تحدث ليينا بنفس الخواوة عن
 الريح الجليل في العود ، ضيور من بداية
 الصيف . ويجمع يسترخي في التيجرات ،
 على مائدة المائدة ، ويح برى يطن
 صيحاته في المستنقعات دكنة زرقاء
 تحف بهنجر . ولون كفتك . تحت عاب
 في مياه الخريف . برود صبيحة حزينة
 فوق سهل المسبح . وقبعة . قور
 نذهب إلى فيشنسكايا في هدية دورية
 اسوييت لأهل لروبة بغير نون تحت
 . . . جويس . نعم أن نخرج مع
 . . . وابتأف . . . هت أن
 . . . في نشتاه في نشتاه في نشتاه .

القادمة أن تتعلم منها وتشتقف . وكيف
 لا تتعلم وأمانها المناظر الباسرة الخلابه
 لحد القرن العشرين الذي يجدر به أن
 ينسب هو إلى « لوكوريزيه » لا أن
 ينسب هذا إليه !

وحسبنا الآن أن نقل دنا شهادات
 بعض الذين عرفوه عن كتب فأعجبوا به
 كل الاعجاب إلى حد الإيمان بأنه كان
 النايمة الوحيد الجامع بين الفن والشعر
 ويد النظر إلى أقصى حد ، والمخلق الرضي
 الرقيق الذي يعرف كيف يوس ويدبر
 ويعلم ويشيد في آن واحد . قال برنار
 زرفوس المهندس العالي : « لقد كان لي
 شرف مشاركة « لوكوريزيه » في دراسة
 مشروع تشييد مقر منظمة « اليوفيسكو »
 في باريس . ولقد أثبتت تلك المشاركة أنها
 أعظم درس تعلمته في حياتي المهنية .
 ذلك لأن لوكوريزيه كان يشعر دائماً

وداع الفنان

لوكوريزيه

مات لوكوريزيه . . .

فليس طرح وليد بعد اليوم كل أولئك
 الذين كانوا يفتخرونه ويلمزونهم . يتبرون
 في نقده وتجرعته والنيل منه ظلماً وكذباً .
 وإذا تمام الماتم كله فدا حفل تأبين لإحياء
 ذكرى أرفع وأس ق في الهندسة المعمارية
 فليقدم أولئك الظالمون الكاذبون ليناوا
 شرف المساهمة في إقامة الحفل وليلقوا
 قصائد المديح والإطراء التي ينبغي إنهم
 ما هم مطبوعون عنها من فنان وديان .
 ولكن ليعلموا أن كل ما سينطقون به
 متذهب به شريع كان لا ينطق به ك
 متذهب بهم هم أنفسهم ارياح كان
 لم يربدوا ومن يقتسوا من كل ذلك شيئاً
 على الإطلاق !

ولا عجب فانه لن يبقى على الزمن
 إلا الرجل العظيم والأعمال العظام والترات
 الزاخر بالآيات التي تستطيع الأجيال



لقاء كل شهر

أنه بين أصدقائه يملأونه نفس الصكرة ونفس النيل . وكان يعرف دائماً نشاطاً متاعلاً عبقراً يملأ عاطفة وشاعرية مآ . وكان يعيش نفسه تحسب بعشقه كما لم يشق أحد فأن من قبل وكان يقف في العمل الجماعي ويعتقه بأنه أجدي من العمل الفردي . وكان يؤمن بكل الإيمان بأن الخدمة ستكون من نصيب عالم المستقبل وكان يضم بين جنبيه نفساً شائعة فائقة حتى لو أنه كان قد عاش في العصور القديمة لكان هو الذي سيطر مدينة بكنين - ولو أنه قد تاه في صحراء كبرى لشيد بكلنا يديه على رملها سجداً رائعاً . ذلك بأنه كان واحداً من أولئك الذين اصططح الناس على تسميتهم « بتلفي الوحي » ثم كان فوق هذا وذلك شاعراً بالسليقة . وعلاصة القول أن التاريخ لن يجد بفتان مثله نفس على ناصية فن الهندسة المعمارية قبضة حلاق . فضلاً عما امتلأت به تلك المهنة من صعاب وخفايا وأساسى تستصعب على لب اليب مع أنه يمتاز في نفس الوقت بقوة الإرادة وصلابة المود صلابه لا مثيل لها وإخلاص للعمل الذي يمارسه . كل هذه الصفات هي التي اتم بها لوكودرييه شخصياً - إرادة مستبينة لرجل استطاع أن يفرض على الجميع في عصر يشترع في أحضان المادية المنظمة . . . رؤية شاعرية خلاصة للأبعاد والمساحات ، رؤية يبلغ من شأوها أن غلبت رأساً على عقب كل ما دوج عليه السلف من تقليد لطابع السنين الماضية . وهزمت كل معارضها على مناعتهم وانتهت بأن أقامت للأجيال الصاعدة من المهتمين المعماريين الفرصة الحققة لاكتشاف « روح جديدة كل الجدة » .

« ولا يجب إذن إذا نحن رأينا اليوم بل وإذا ظفنا ترى في المستقبل شباب كليات الهندسة المعمارية في جميع أنحاء العالم يتدافعون في متار » وانتبار ذلك العمل الكبير الذي يشتمل في مجلدات وق رسومات تتكشف عن مخططات لدن شامة ولقصور شائعة ، ولما كن متواضعة ولصانع عظيمة متباينة ذلك العمل الكبير المميز الذي تمتع عنه ذهن المبدعي اتخذ لوكودرييه والذي لا يد له من أن يتشر

في أرجاء العالم الجديد والعالم القديم معاً بواسطة معاونيه أمثال « كوستا » ، و « فيسير » و « كنزا تانج » وغيرهم وغيرهم » .

ولقد ألف لوكودرييه في عام ١٩٢٠ كتاباً سماه « نحو فن معماري » أودعه أسرار الحرب التي أزمع إعلانها على التقاليد الحالية وتتلخص تلك الأسرار فيما ينبغي أن تكون عليه التصورات الحديثة التي يمتاز بها فن الهندس المعماري وملاصق البناء ، وفي الأهمية التي يجب أن تشمل المخطوط المنظمة للعمل وفي دراسة الماضي دراسة مستوفاة بالرجوع إلى منابعه الحقيقية ، وفي ابتداء فنون تشكيلية جديدة وعطط عمران اجتماعية وعطط التصنيع السليمة . ومنذ ذلك التاريخ ولوكودرييه يلتقي بنفسه في أنون الملمعة بيئاً تتصالي من حوله ضحكات المهاجرين الآخرين التي ما كانت تزيد إلا حساساً قول حواس فاقصرفت جميع قواه وتملقت عصاره قلبه بفنه المهيوب فن الهندسة المعمارية .

وكان جلده جلد الجبارة . وجاء كل معجز من معجزاته أنه في الخلق والابتداع يحظى بالإكبار والاحجاب ، واستمر على هذا الموقال الملمهم نبهاً وأربعين عاماً . ورغم كل هذا فإن حريةه النشال التي كانت تجري في دمه لم تكن لتتقبل تلك الأعمال بالرفض التام ، بل كانت تستشعر حاجة ملحة إلى الرخصة والسمو تزداد كل يوم شدة وصلابة سواء ضد نفسه أو ضد الآخرين . وأنه لمن العجيب حقاً أن المعارك المتتالية التي خاض محارها والصدام المتكرر الذي كان لا بد له من التورط فيه ، وغيبة الرجاء التي حانها من الناس ، والحقائق المرة الأليمة التي أعاطت به من كل جانب ، لم تكن لتوهن من حيوته ولا لتخمد من خياله الشاعري إن رجلا استن في الفن المعماري سنناً جديدة مثل « المدينة ذات الأشعاع » ، و « المصنع الدائم الخضرة » ووضع تعريف « الساكن الإنسانية الثلاثة » وألف « قصيد الزاوية القائمة » وشرع في تأليف « الأشعار الالكترونية » وابتدع « كنيسة « دوشان » الخالدة . وأقام في



عله وفي المثل العليا التي أنشأها في كل مكان في العالم القديم والجديد والتي تلزمنا إلزاماً بأن نكرمه ونوقره وأن فعلنا الحرب على الركاكة وعلى الخشاعة . وأن نمين ونمجد كل إبداع هنسي من ذلك الطراز الذي كان هو يمينه ويمضده . وأن نحب ونحترم فن الهندسة المعمارية الذي كان هو يمينه وأن نبدل كل جهد في سبيل نفع الهيئة الاجتماعية التي نقف في سبيل تحسين أحوال المعيشة بين أفرادها إلى ذلك الحد الذي يصح أن يمتد فيه واحداً من أرق وأنقى « الإنسانيين » في هذا العصر الحديث .

مهرشان صباير

باكستان العديد من الآثار الشائعة - رجل كهذا لا ينبغي لنشأته الوقوف في منتصف الطريق - بل إن جلالته مشريه التي لم تتم بعد مثل المستشفى الذي أقامه في فينييا وتحف القرن العشرين الذي بدأه في باريس والسفارة الفرنسية التي أنشأها في البرازيل يجب أن يتم تشييدها جميعاً على أكل وجهه . كما يجب أن يتم تشييد المدن التي اختطها تصوره على أن يقوم بكل ذلك تلاميذه وتبعوه .

وبعد ... فهل يمكن أن يقال إن هذا الرجل قد مات ؟

كلا أن مثل لوكونوزيه لا يموت أبداً ، بل سيظل حياً دائماً في نبوته وفي

مأسة .. فانت جونغ

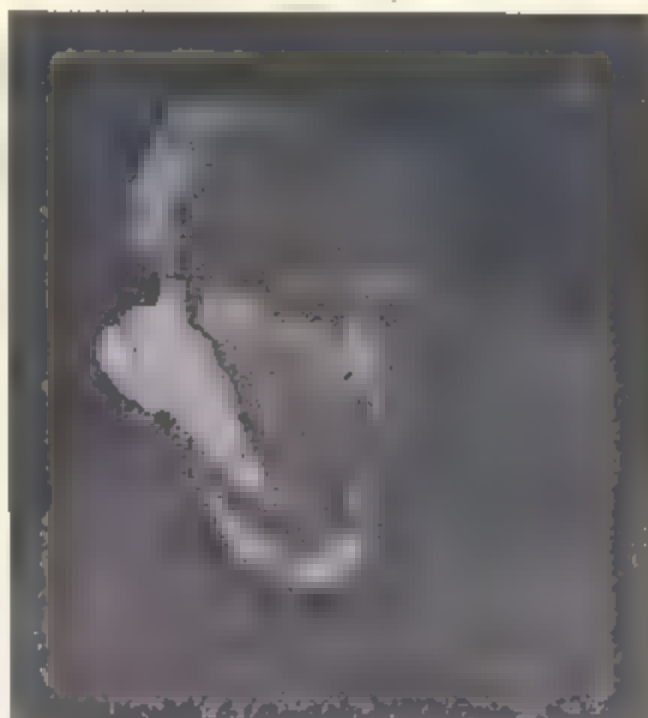
الرحم من إنشائه العزيز لم يبع فان جونغ في حياته سوى لوحة واحدة اشترتها المصورة البلجيكية آنا بوج ، هي لوحة « العنب الأحمر » التي رأته فيها المصورة مثالا ودليلا على النزعة « غير المفترمة » التي التزم بها فان جونغ فبدأ الرسم تعبيراً ساحراً عما يريد ، وجاءت الألوان انصكاساً ساحراً لما يرى ، وبعد ما قالته آنا بوج بدأ النقاد والفنانون يلتفتون إلى منتجات فان جونغ ويراقبون تطوره الفني ، كما بدأ مؤرخو الفن يسجلون مراحل حياته الفنية ... وقد مر فان جونغ بأربع مراحل ... رحلته المتعددة وإقامته بباريس وانتقاله إلى الريف ثم استقراره نهائياً في أوثير - سور - واز .

أما رحلته التي زار في خلالها هولندا وبلجيكا ولندن فهي التي نبهت فيه الرغبة في التصوير ، لأنها أتاحته له فرصة مشاهدة الطبيعة بألوانها الزاهية وأصواتها المتلألئة

احفل في الشهر الماضي في باريس بذكرى مرور (٧٥) عاماً على وفاة المصور المعرق فنست فان جونغ ، الذي توفي من ٣٧ عاماً فقط فانقطع بذلك سبل دافق من المشاعر والأحاسيس كان من الممكن أن يمتد ليفيض على الحياة فناً وشعراً ويضيف إلى تراث الإنسان درواً وذخائراً ، ولكن فان جونغ عاش حياة حزمية عانى فيها مرارة الفقر وآلام الحب ، فلم يجد أمامه سوى الفن بينة أشجائه وأحزانه ويفرق فيه حواسه وفكره .

والسبب في أمر هذه الفنان أنه كان قد اختار لنفسه حياة الكنية ليصبح قساً يدعو الناس إلى التسامح والسلام ، ولكن دعوته شابت أن تفر عن نفسها في الفن لا في الدين ؛ فقد غلط عمال المناجم ورأى مدى ما يعيشون فيه من تشاء تضامنت معهم ومع الجوع اليأس كله الذي أحس بضرورة التعبير عنه والعيش له . وعلى

فانتبهي من تلك الرحلات وفي غيبتك أشياء كثيرة يريد أن يقوها بالفن واللون . «
 على الورق أو الخشب أو القماش ، وفي هذه المرحلة رسمت نانج جونغ لوحاته الأولى « آكلو البطاطس » ، « زوج من الحذيتين »
 « ضبذباتا عبراً » « صابراً » عن القمر والحرمات الذي يعيش فيه عمل المناجم ، بل وطبقة الفنان بأسرها . ولما أقام في باريس التقى بالعمال الشيوعيين فحازوا إعجابها وبخاصة أعمال ديلا كروا . وفي هذه المرحلة من مراحل حياته الفنية أخذ يبحث عن التعبير بالخطوط والون . . كيف يقول : « إنني اكتشفت في عام ١٨٨٦ إمكانية التعبير بالخطوط التي يستخدمها الفنانيون » كما اكتشف إمكانية الاستعانة بالزخرفة الجاهزة أو الجاهزة . « نسبة إلى الفن الياباني » . ومن هنا جاء رسمه بلوان القطة ، ومن هنا سميت هذه المرحلة برحلة السودا . في هذه المرحلة عاش فن جونغ مع أخيه فترة من الزمن ، وفيها اشترك مع جونغ في إقامة مرسوم عام ١٨٨٨ ولكنه ما لبث أن تشاجر معه ، وفيها قطع أذنه بعد الحوس ، وأنشأ بالمستشفى فترة من الوقت ، في عيشه المرحلة حدث كل هذا وفيها أيضاً ظهر تبهوه وتجهت « مع عبقريته .



بعد ذلك انتقل نانج جونغ إلى الريف حيث بدأ برسم مستحيين بألوان الزاهية ، وكان اللون المفضل عليه هو اللون الأصفر الذي ظفر منه بطوريتين شجرتين أحدهما « امرأة من آزل » والآخرى « حديقة عمه في آزل » ، ثم قدم بعد ذلك لوحته التي عبر فيها عن الربيع والشباب حيث رسم جفع شجرة صغير يتنقل في كوكب من الماء . سميت هذه المرحلة بمرحلة « ما بعد الشائرية » لأن نانج جونغ غير فيها أسلوبه الفني تبعاً لتغير نظراته إلى الحياة ، وبخاصة بعد أن صاحب لوتريك وجوجان في باريس فترة طويلة من الوقت . وجاء هذا التغيير بمثابة ثورة فنية كبيرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، فقد استطاع



و « حديقة الدكتور جاشيه » و « مشهد
أوثير - سور - سواز » و « كنيسة
أوتير - سور - سواز » وأخيراً « الرجل
في الآذن المبتورة » وهي لوحة ذاتية
« أوتير - بورترية » رسم فيها نفسه بعد
أن قطع أذنه بحد الخوفا في عاصفة من
الناس وحيرة . تماماً كما قطع أوديب
عينيه في عاصفة من الخزي والعار .

ولقد عبر فان جوخ عن رسوماته
جميعاً بقوله : « حاولت أن أعبر
بأوتير الأحمر والأخضر عن عواطف
الإنسان الجائعة » . ثم فان جوخ نفسه بعد
أن قدم لزوجته كل هذه التوسلات الروائع
وكان مصداقاً بأزمته النفسية وعصبية بالغة
احدة . . . تقدم على الانتحار في محاولة
يائسة . ولقد قيل في تقييم فن هذا الفنان
أنه إذا كان الانطباعيون قد دفقوا عنه
حدود التكديسات الحية والطبيعة الصامتة
فقد ذهب فان جوخ إلى أبعد من ذلك
مكثراً . . ذهب إلى حيث أعماق الإنسان
وإلى حيث أعماق الكون . . وإلى حيث
أعمق النقص .

وهكذا تفرد فان جوخ بذات فنه
فكانت التعبيرية هي أسلوبه الخاص الذي
تميز به وسار على خطه كثير من كبار
القياديين ، فهذا الفنان العظيم لم يكن فرداً
بل كان مدرسة وكان أسطورة وكان
ساسة . ولقد أسفرت الدراسات التي
أجرها علماء النفس على تطور حياة فان
جوخ عن أن الجنون لم يكن هو وسده
الذي وجه قرشاته ولكن الإرادة القوية
شاركت هي الأخرى ، وبخصيص كبير في
إنتاج أجمل وأبداع توحشاته . وإذا نحن
حاولنا أن نفحص بفكرنا في جوهر
أعمال هذا الفنان وفي كنه سيانه الخاصة
لنا وجدنا أروع وأدل من هذين البيتين
التيين فالها ذات مرة الشاعر الفرنسي
جون راسين :

والموت في عينيه يخفي التضارة

يعيد نقاء يوم كانتا لوشاء

فتحني العشري

وكيف بحث عن معناه ؟

لهم أن فان جوخ في هذه المرحلة
الأخيرة من مراحل تطوره التي أخرج
أروع لوحاته عن الإطلاق ، ففيها رسم
لوحة « حارس القديسين » و « قهوة
تقليد » و « نسرين » و « بكرسى التقلد »
وهي لوحة التي تعتبر أكثر من غيرها من
الوحدة والأفق والتفراغ معناه فان جوخ
افتنان ، كما تعتبر أكثر من غيرها من
الشاعر والأحاديث التي ترسبت في أعماق
فان جوخ الإنسان . كما رسم في هذه
المرحلة « حجرة ترسام في آرتل » ،
و « بورترية لدكتور جاشيه » ،

فان جوخ أن يضع يده على العلاقة القائمة
بين اللون والعاطفة الإنسانية .

وبعد رحلاته في هولندا وبلجيكا
ولندن ، وبعد إقامته بباريس ، وبعد
ذهابه إلى الريف استقر فان جوخ أخيراً
ونهايياً في أوثير - سور - سواز . وفي
هذه البلدة عاش فان جوخ مرارة البطش
إلى المطلق والجنين إليه ، لأن التصوير عنده
في ذلك الوقت أصبح تساؤلاً عن معنى
الوجود الإنساني . . والحق أن وقتاً طويلاً
مضى على وفاة الفنان الكبير رسومات
دون أن يلقى فنان آخر بهذا السؤال . .
كيف يصور الفن الوجود الإنساني



جيڦارا التاثر أنبدا

الثورة وهي عميق بضرورة تغير الواقع .

والتاثر هو الإنسان الذي يحمل من الحواس المثبت والفكر النابض المتسق ما يمينه على عملية التغير الثوري هذه .

ومن ثم فالثورة رؤية جديدة لعالم جديد تماماً ، عالم جميل ورائع .

ومن خلال الرؤية الثورية هذه يرفض التاثر كل ما يمت إلى الواقع لتقديم بصلة . ومن خلال السبل الثوري يجهز التاثر على هذا الواقع ليشيد على أنقاضه الصريفة عالماً جديداً .

وما ثورات التحرير المعاصرة في آسيا وإفريقية وأمريكا اللاتينية إلا تعبيراً قبيلاً عن هذا المنى . إذ أن الثوار في العالم الثالث يستهدفون ، بالثورة ، تغيير عالم الواقع وبناء عالم المثال .

ولم تكن الثورة الكوبية التي انطلقت شرارتها في أوائل يناير ١٩٥٩ إلا إحدى هذه الثورات . ومنه أينما الأول برز فيدل كاسترو باعتباره رجلاً الثورة الأول ، وظهر ارنستو شى جيڦارا على أنه الرجل الذى للثورة .

وانفق الجميع على أن جيڦارا ، هذا التاثر المقتضى ، هو عقائدى «الثورة» والمثير في الأمر أن جيڦارا ليس كوبياً ، إنما هو أرجنتي الأصل . وقد

درس الطب في جامعة بيونس أيرس في الأرجنتين . ولكنه لم يستخدم المبيض والمقايير ليمالج مرضاه ، إنما استخدم السلاح ليخود الثورة ضد الأنظمة الرجعية في أمريكا اللاتينية .

ذلك أن «الرجعية» ، عند جيڦارا ، هي المرض الأساسي الذي يعاني منه مواطنوه . وأن «الثورة» عنده هي العملية الجراحية التي لا مناص منها حتى يمكن استئصال أورام الاستعمار الخبيثة من أمريكا اللاتينية . ومن ثم فقه وهب جيڦارا حينه لثورة التحرير في أمريكا اللاتينية بأسرها . فقاد ثورة في بلاده ، وثورته في جواتيمالا ، وأخيراً ذهب إلى المكسيك .

وهناك ، في المكسيك ، بدأت صفحة جديدة في حياة جيڦارا : فقد التقى بإيدل كاسترو وأخيه رازول . وكان كاسترو قد حرب إلى المكسيك ، بعد أن فشل في محاولة قلب نظام الحكم في كوبا ، ليكون مجموعة من الثقاتين استعداداً لتحرير كوبا .

وفي نوفمبر عام ١٩٥٦ قام كاسترو مع ٨٢ فدائياً بمحاولة غزو كوبا ، ولكنهم فشلوا . وحصد الرصاص أرواحهم واستشهد سيمون رجلاً . ولم ينتج من الموت سوى اثني عشر فدائياً صعدوا إلى



جبال سيرا مايترا . وكان جيوارا أحد هؤلاء الاثني عشر .

ومن الجبال بدأت الثورة الشعبية ضد الجنرال باتستا ، دكتاتور كوبا السابق . واستمرت الثورة ما يقرب من عامين . ثم انتصرت . ودخل كاسترو هافانا في ٨ يناير ١٩٥٩ .

وعندما انتصرت الثورة أصدر فيدل كاسترو مرسوماً بمنح جيوارا الجنسية الكوبية ، وقال في هذا المرسوم :

« إن رابطة الدم التي ربطت جيوارا بأرض كوبا وشعبها وشهادتها أقوى من أي رابطة » .

وعهدت الثورة إلى جيوارا بأخطر مهمة يضطلع بها ثائر : مهمة بناء المجتمع الجديد ، إذ تولد رئاسة البنك المركزي ، ثم وزارة الصناعة ، وظل جيوارا يعمل بإخلاص ثوري في خدمة قضية الشعب الكوبي وشعب أمريكا اللاتينية ، إلى أن كان يوماً اختفى فيه من حل المسرح السياسي في كوبا .

ولم يكن ثمة اختفاء جيوارا ينتشر حتى انقلبت الحكومات الرجعية في أمريكا اللاتينية رأساً على عقب . لقد تصورت هذه الحكومات أن جيوارا سينظم انقلابات ثورية فطوح بنظمها . إذ تذكر هذه الحكومات مدى قدرة جيوارا على تنظيم حرب العصابات ، وسدرت التعليمات المشددة بالقبض على جيوارا ، وقضائيت الانتباه عنه : ثبأ يقول إنه يجرد في صفوف الثوار في الدومينكان ، ونبأ يقول : بل إنه مات وهو يجارب .

وفي نفس الوقت تواترت الأنباء بأن هناك سبباً آخر لاختفاء جيوارا ، وهو أن خلافاً أيديولوجياً حول تطور المجتمع قد نشب بين الاشتراكيين الكوبيين وبين جيوارا . وأن الفكرة العميقة التي تكن وراء هذا الخلاف هي أن جيوارا يطرح بالثورة الشاملة ، إلى منطقة

عالم الشمال وتحقيقه ! فهو يريد أن يجعل من كوبا « دولة طليمية » تفقد هذه الثورة الشاملة في أمريكا اللاتينية بأسرها .

وأياً كان الأمر ، فإن اختفاء جيوارا أصبح لغزاً ! وكان لما يزيد هذا اللغز غموضاً أن كوبا كانت صامتة ، ولكن عندما تكلمت كوبا ، على لسان فيدل كاسترو ، تحول اللغز إلى أسطورة . فقد قرأ كاسترو في أوائل أكتوبر الماضي رسالة سلمها إليه جيوارا في أول أبريل الماضي . قال جيوارا في رسالته التابعية :

« إنني أودعكم وأتمنى من جميع مناصبي كوزير وكعضو في الحزب وكفائه وكواطن كوبي أيضاً .

« لقد كان خطأي الوحيد أنني لم أنهم بصورة كاملة صفاتكم الطليمية . إنني ضئيل بأن تبتمكم . إن أماً أخرى تطلب خدماتي ويضمن علي أن أفي بكم تاركاً وراءني أمة ذكريات وأغلى أحبائي ولست أحمل الروح التي زرعتموها في هذه ميادين جديدة النضال في الحرب ضد الاستعمار . وإنني أغنى كوبا من كل مسئولية فيما إذا حلت نهاية في مكان آخر أحصل إليه مثلكم » .

هكذا في أوج الانتصار يترك الثائر أحد المواقع التي حقق عليها انتصاراً رائعاً إلى مواقع جديدة من النضال ضد القوى الاستعمارية .

ويصنر موقف جيوارا الثوري هذا عن زمان عميق بأن المعركة ضد الاستعمار معركة شاملة . وقد حدد جيوارا هذا الموقف في اجتماع اللجنة الاقتصادية الأفريقية الآسيوية ، الذي عقد في الجزائر في فبراير الماضي ، يقول :

« ليست هناك حدود لهذه المعركة ضد الاستعمار ، وليس لها نهاية حتى لو انتهت المعركة بموت الذين يكافحون من أجل الحرية » .



ويتعلق إدراكنا لأهمية الثورة عند
جيانا ، حين نضع من حديث الخي
أجراه معه الصحفي الأمريكي موريس
ريشن ، في مارس ١٩٦٣ . فلن جيانا
في هذا الحديث :
« نحن الخيرة موقفين متضادين
نأخذك أحدهما : موقف غوري -
وموقف ثورة بصادقة - من واجب
أن نوسع قدرنا من صنع فصدقة
الديمقراطية ضمن نطاق جيانا ، لأن
فصل تصدق ثورة البصيرة بالشرح

ما نستطيع » .

إن الثورة عند جيانا هي الموقف
التي لا الأصيل ، وما عداها مواقف زائفة
تعلق حركة الخيرة وصيرورتها ، ومن
ثم يتبين تصنيفها حتى تأخذ حركة التقدم
الإنسان مصدرا الطبيعي .

وبعد . . . لو أن « هومر » لم يمت
منه وجد أرواح من جيانا عدة لمنفعة
بغيره تحكي : « صفة نأخذ من هذا العصر !

محمد عيسى

في إمكان كل إنسان أن يصروح
صراحة . . . ولكن ليس في إمكان الإنسان
أن يقول صراحة بل أدب . وفي السنوات
والثورة ظهرت مجموعة من الأدباء والعلماء
الأدبيات . كمن يصرون . . . وهذا
طبع لأنهم كن صبيات وتحررن .
وكنهن من . . . لأنهم لماء ولكن لا به
أن نستطيع أن نقرأ حين نكتب بعد سنين
تتغير حويرة . ونحن بالخير منخطت
عن السجن وعن السجن . هذا فكنهن
يعن نرجل الذين صمونه وجعلوا
حين أنباء تخيل في غلام الغريم .
ومن هؤلاء الأدبيات من لمعت لأنها
من جنس النساء . ومنهن من لمعت لأنها
أدوية . أو لأنها أدوية وموهوبة معاً في
وقت واحد . وليل يملكي مثال فتوح
الأخير . وقد كتبت حتى الآن روايتين
هنا ، أن أحيا . « الآلة الموسوعة »
ومجموعة قصص قصيرة - أثرت قصة
كبيرة - باسم « سفينة حنان إلى القمر »
وميزة هذه الأدبية أنها سرية التلخيص
. . . يكفي أن تقرأ شاء الآلة الموسوعة »

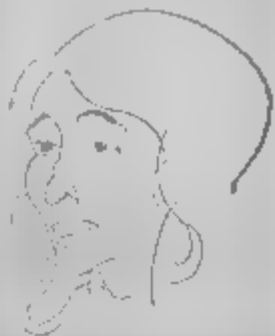
نعرف أنك هم فتاة حسنة . . . وذكية
. . . وحريئة . تقول أشياء جديدة بأسلوب
غريب . . . أو تقول أشياء غريبة بأسلوب
جديد . وهما أنها متعازة لجنسها إلى
درجة تشعر أنك أنت تقرأ لها أنها تحاول
أن تبرز الخطأ كما فعلت مع « زينة » في
الآلة الموسوعة حيناً فوجيء زوجها يوم
زمت إليه بأنها امرأة . . . إذن فقد
خطئت جدارة المقدس . وبكل الطرق
تبرز موقفها : يوم ماتت أمها حاولت
أن تتنمر وأنقلها زميل هندی يدرس
معا في لندن ، ثم قبض السجن . . . وكان
ثمناً غالياً ثلثت تدفعه من سدادتها مع إطلالة
كل يوم جديد حتى تزوجت ، ومن يومها
واللقاء لا يفارقتها . فإن كنا نشفق على
أنت أنت لأنها تكون واعية بما حدث لها فهل
لديك نوح لأنه فوجيء به ورسد البكر وقد
أصبحت فتاة . . . امرأة ؟ وفيما هذا
هذه النقطة فالآلة الموسوعة تناثر قضايا
هامة وخطيرة لأنها متصصة بنا . . . بنفوسنا
وخصائزنا ومشكلاتنا المعاصرة منها عبودية
المرأة لزوجها حتى بعد موته . . . ومنها



فكرة الموت التي تطلق عليه اسم الخيمة
المتفجعة والتي يصددها حيناً كثرة . .
ومعها لأموعة أمز كل امرأة والتي كانت
أن تعمل بجدية في حرفة فينون . . وسأب
الحب . وهي تدعى هذه قطرة الجديدة
الخيرية بأسلوب يندب أفكاره . ويمكن
أن أسمه أسلوباً نظرياً . . يعني أنه
لا يصور ذلك أحداثاً وإنما يؤثر فيك
تأثيراً خاصاً . وهناك فرق بين الأسلوب
الصورى والأسلوب التأثري . . فالأول
يكون كالكثير التقليل لكل شيء بدون
غير أو تشد . أما الثاني فيعصبك المنى
المقصود ويغنى عنك ما عداه . وهذا هو
الفرق - مرة أخرى - بين استعمال الكلمة
سكية . . وبين استعمال الكلمة
حتى يعبه . هو الفرق بين الأسلوب
الشرى الذي يستهدف الجأل المقتضى قبل
كأن المنى وبين الأسلوب الذي يتوصل
بالكلمة إلى معنى يعينه ومقصود لذاته .
وقد أدركت مجموعتها القصصية
وسبينة حنان من القصة - كما هو
معروف - قصة وسنكونا عتيدين الحب
بالكتاب والكتابة إلى الغاكة يهية ، الإساءة
للأداب والأخلاق . . ومع ذلك فلا نكاد
نرى في أي موضع من الكتاب تكون هذه
الإساءة إلى الأخلاق +

المهم أن سبينة حنان تبدأ بقصة
عنوانها ، لم يعد مملوك مديني ، وتحكي
تجربة فتاة شرقية الضعفت لسفر إلى
باريس لتشكل تعليمها مبدأً عن أهلها
وعن حبيبها . ولأنها من الشرق فهي شائعة
من باريس . وتغلب على هذا الخوف
بأن تصالح على إدخال حبيبها معها في كل
مكان توجد فيه : في البيت . في الطريق
في المقهى . . أي أنها تعيش بالوهم . وأخيراً
تفقد وتفجر منه ومن كلمته المتكررة
و متلقى في يوم . . أي يوم هذا وهي
تصذب وحدها في باريس لأنه يشبه مستقبله
بعيداً عنها . وأخيراً تفجر ماضية عن
حبيبها وعن المستقبل وعلى كل شيء بعيد
عن إنسان يشاركها حياتها وتنتهي القصة
بأن تتركه لمستقبله وتمضى لحياتها .

وكثير من قصص المجموعة يدور
حول هذا المنى كشك القصة التي سميناها
« الانفجار » وفيها تنتهي زوجة ملت
الحياة الزوجية مع زوجها وتقول إنها
تريد إنساناً تشكو له ألمها وضعفها وتحمي



عنده نفسها كإنسان ويعاملها كصديق .
ويالصدقة يكون هذا الرجل صديقاً
تزوجها فتعرف عليه وتقوم بينهما علاقة
عائلية ثموعها بعد تفقده في زوجها .
ولكن نقدر بقدرها بالصدقة فيصوت
الطبيب من أن انفجار الطفرة التي يستقبلها
ويستقر في قلبها اليسر . وتصدم المرأة
فتقرر الانتقام من نفسها ومن زوجها
بإندباب إلى المني وتعال : شرب وترقص
حتى تنرق خمس . . وبذلك تكون قد
عدت زوجها لأول مرة . . إلى أن
هالقتها رجل غير زوجها ، تكن ضيافة .
وكذلك بقصة التي أضأت حبسها
. كنت مهرة . . صرت فارة . . والتي
تحكي قصة فتاة تبتية تنمر رفض البالية
وتعرف على شاب من بلدها وتلقي
ويشكر أن ترفض الفتاة وقصاً مبدأً
عن أوضاعها وشعبها ولكنه يمدد بأن
تستمر في هوايتها بعد الزواج . وبعد أن
تضد مولودها الأول وتداول المودة إلى
وشاقتها . . يصددها الرجل بكتابات غرصة
الأفضل أن تتعلم كيف تكونين أما قبل
أن تقضي مدرسة تعليم اضطلة . وتجرت
الفتاة في البيت - كما ماتت أمها من قبل -
ويموت طوبسها حتى تنفص ذات يوم
بعد أن تكتشف ضيافة زوجها ، وفي
ثوبت تتردد روحها وطوبسها فتتركه
وتخرج مع ابنتها إلى النور .

وأخيراً تنتهي به سبينة حنان إلى
القصة ، وهي القصة التي اتخذت منها الكتابة
اسماً لمجموعتها الجديدة : وفيها تصور
الأدبية برامة مجموعة من سوء التفاهم بين
زوجين متحابين تجملهما برحمة المستيقظان
في المدينة . . وحدها أرقان . . وحدها
انتظران . كدهم يحزن لغرصة ليدخل
في موضوع الكبر الذي يعيره . ويبدو
أن المرأة لا تسي ولا تستمع أن تسي
خطأ لرجل معها . . حتى لو كان هذا
الخطأ من أجلها . هي لم تنس أنه لم يعطها
كل ما تريده منه قبل أن يتزوجها .
لم تسافر معه إلى آخر المجال الضوة . وهو
لم يفعل ذلك لأنه لم يرد أن يضيها كفتاة
كما أنه هو الآخر لا يفكر لها عديم
الإنجاب وهي التي كانت مهرومها لأطفال
هي تهيه بائنين والخوف من الشرفيقول
ها إنه كان مرتبطاً بأخرى . تقول له إنك
لم تجرؤ على الاعتراف لها بأنك لا تعبها



لقاء كل شهر

فيقول إنني لم أحب القصة وهذه هي المشكلة . . . الكل يريد والكل يوافق بما يترشح ما يريد . ومع كل فقد تزوجا لماذا إذن ترفض أن تحمل منه . لأنها لا تفضلن إلى مستشفى الطفل ، لأنها لا تحب أن يركب صاروخاً إلى القمر ويصعد من يدرى إن كان يصعد أو يشقى وفي النهاية تحمل المشكلة . . . بالحب والحنان تصعد إلى القمر . . . أو . . . حيناً يصعد الأبناء تكون نحن أيضاً قد صعدنا إلى القمر فليس الأبناء إلا استنادنا على الأرض .

هذا تلخيص سريع لبعض قصص هذه المجموعة . والحقيقة أن الكاتبة تعالج أفكارها ببراعة تضعها في مصاف الكبار من كتاب القصة . . . وأوضح ما فيها أن أغلب أفكارها تدور حول الرجال الذين لا يفهمون المرأة . . . الذين يهذبونها . . . الذين يوقنهم بكلمات ناعمة ثم تكشف الأيام عن حقيقتهم . والكاتبة وضعت

الرجال في القفص وقامت بدور المدعي : كل الرجال مذنبون لأنهم يهذبون المرأة . والحقيقة أنهم « كانوا مذنبين » ولكن الكاتبة . . . بل إن كل الأدبيات اللائي تعرضن هذه المشكلة ما زلن ينظرن إلى الرجال نفس هذه النظرة . ولعل أفضل ما في أدب ليل بعليكي أنها تعرف كيف توأم بين الأسلوب والمضمون . . . بين الشكل والمضمون . . . وإن كانت لم تأت بجديد في هذا العمل ؛ فهو لم يزد صل أن كررت نفسها بطريقة فنية . . . ولكنها ما زالت تنظر إلى القضية نفس النظرة التي دفعها للكاتب أنا أسياً . نعم إن « سفينة حنان إلى القمر » كتاب ممتاز لو صرفنا النظر عن سابقه ، ولكن هنالك في مجموعة ليل بعليكي شيء مصاد . . . والمطلوب من الفنانة المبدعة أن تقول شيئاً جديداً . . . جيداً بقدر الإمكان .

عبد البديع عبد الله

آخر خبر :

جون هوسون يفوز بجائزة الأكاديمية الفرنسية :

إن الأكاديمية الفرنسية بمنحها جون هوسون جائزة الرواية هذا العام ١٩٦٥ إنما تتوج رواية من أهم الروايات الحديثة هي « حصان حربلو » التي تتكلم عن قلاع ، فقد حصانه فراح يبحث عنه بحثاً طويلاً ومضنياً وكأنه يبحث لا عن واحد من هؤلاء ، بل عن قطعة من حياته فقسمها . لقد لعب الرمز في هذه الرواية دور البطولة الحقيقية دون أن يطس معالم الشخصيات ، ودون أن يقضى على حيوية الحوار .

وقد أكد بيير هنري سيمون الناقد الأدبي جريدي « لوموند » قبل إعلان نتيجة الأكاديمية الفرنسية أن « أسلوب الرواية يجمع بين السلاسة والمرونة والجدّة وهو لهذا يضع السيل في مقدمة الإنتاج الروائي لهذه العام » .

ولد هوسون عام ١٩٢٣ بين أحضان أسرة فقيرة في رحاب المريف الشائع بما

أثاب له فرصة تمسك الذات الرئيسية وعشق الطبيعة البكر ، غير أن ظروف الحرب اضطرتته إلى التوقف عن مواصلة دراسته ومواصلة الحياة في هذا الجو الآمن الوديع وهكذا تخبط في كثير من الأعمال دون أن يرسو على عمل واحد ؛ ولكنه أخذ يكتب نزاجه الخاص دون أن يفكر في النشر ودون أن يصبح كاتباً ، بل أكثر من ذلك أنه لم يكن يدرى بموجبه الأدبية . وفي عام ١٩٥٧ نشر « الفرقعة » أولى رواياته وتلاها برواية « سناديق الأسمدة » في العام التالي مباشرة . وفي عام ١٩٦٢ كتب « الشيطان الأسود » وكانت « حصان حربلو » هي آخر أعماله التي نشرها هذا العام وقال عنها جائزة الأكاديمية الفرنسية الرواية في نفس العام . قال عنها هذه الجائزة في الوقت الذي يكتب فيه كتاب الرواية الجديدة من أمثال فانتال ساروت وميشيل بيترود وروبير بانجيه وآلان روب جريدي ، يكتبون عالم الرواية المعاصرة .

ندوة القراء

دعوة إلى النقد :

إن مجلة الفكر المعاصر إذ تنبش سبلحاتها لكل التجارب بجاملة من نفسها قاعدة لإطلاق الفكر الجديد ومجلة لتوليد الرأي الحر إنما تكون بذاتية الكلمة الناقدة لإيمانها بعملية للرأي ومسئولية الكلمة ، فإذا كان الفكر علامة على وجود الأمة فالتقاع عامل من عوامل إحيائها وذلك فجعلنا إذ ندمر كتابها أن يفكروا بكل حق وملاحة تدمر قراءها أيضاً أن يطالعوها بصوت عال وأن يطلقوا عليها بكلمات القذ ، فندنا أن كلمات التقه للتلف دعوات تساعدنا على تأصيل المجهود ولتبات تمكنا من الملأ بالبناء .
ونحن إذ نقع هذا الباب النقدي على مصراعيه ليكشف فيه القارئ بالكتاب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء حاور لا لقاء هرس وأن يكون لحساب - لا على حساب - قضايا الفكر المعاصر وإنسان القرن العشرين . . .

...

حول مقال « نحو فكر سينالي جديد » :

لقد أراد الأستاذ الناقد عبد الفتاح البارودي في عدد أغسطس الماضي أن يخطب سنجاً لسينا العربية - بتوضيح ما غص من أسرار ذلك الفن العجيب - ليستثير سيناليونا ولهب السينا العربية من حبوها لتسير ما حققت السينا العالمية ، وقد لفت نظري أيضاً تلك الملاحظة التي تكررت في المقال « الأدب السينالي أو أدب له قيمة سينالية أو سينا لما قيم أدبية » . وقد كتب الأخ « محمود حجازي » في عدد أكتوبر ، ويقول الأخ أن ما دفعه إلى كتابة تعليقه هو أنه لم يرحب كثيراً بالمصطلح « الأدب السينالي » ، وقد يكون الزميل على حق في عدم ترحيبه بالمصطلح المذكور من الناحية التقنية إلا أن اعتراضه هنا لا يمثل في اللفظ فلتنسه أسلوباً سينالياً أو شكلاً سينالياً أو حتى أدباً سينالياً ، نفسه كل هذا ثم تعود مرة أخرى لنحدد أبعاد السينا كفن . إذ كيف وأين يمثل المفسون في وسيلة الاتصال الجماهيري الجديدة هذه .
لقد تقلبت طرائق البلاج أو الأساليب السينالية ونهت في أعماط ليست قليلة فن الواقعية الجديدة إلى الموجهة الجديدة . . إلى

...

تحية طيبة وبعد :

قرأت مقال التتقدم والرجية للكتاب محمود محمود وأعجبت به لدقته وأصالته بجه في هذا الموضوع . أرجو أن تستعملوا منه من عنوان البحث أو الكتاب التي كتبه الفيلسوف الإنجليزي الشهير برتراند راسل عن أسباب التقدم وأسباب الرجية ولكن منا جزيل الشكر .
وتفضلوا بقبول احترامى .

حامد منصور عطيه إسحاقيل
الناشط بمجلس الدولة

...

- ليرتراند راسل كتيبان صغيران ، في كل منهما مقال طويل :
أحدهما عنوانه Ideas that have helped mankind
ومعناها « أفكار ساعدت الجنس البشرى » وعنوان الآخر :
Ideas that have harmed mankind
ومعناها « أفكار أضرت بالجنس البشرى » .

جانب عوالات فردية عديدة ، وقد أسهمت كل هذه المنهج التي
 نهجها السنيانيون في إرساء القواعد الفنية لهذه البديعة الجديدة . . .
 فالسنياني ليست أدياً دون شك كما أنها بالتأكيد ليست فنّاً تشكلياً .
 وربما قصد الأستاذ البارودي « بالأدب السنياني » كلفظة مزدوجة
 تلك الفردية الفنية السنيانية التي يلتقي عن طريقها الفنان السنياني
 بجمهوره ، ألا وهي الشمول والانتفاء العاطفي - دون جمالية أو
 تمثيل - الذي تلف به السنياني المتفرج حتى لتكاد تختلط إلى ذاته
 عن طريق حواسه جلها أو كلها . أقول ذلك دون مغالاة .

فالسنياني بطبيعتها تفتقر ، بل يجب أن تقتصر إلى التراجع
 المثل للحدث ، بالإضافة إلى ما نفسه حديثاً في محاولة نكتها
 التسيج الدرامي في جراءة مستعينة « فيلم لذة الحياة لفلين » . كما أن
 روعة الشكل فيها لا ترجع إلى القواعد الاستطيقية ، بل إلى
 إمكانية التأثير العاطفي ويستد الشكل هنا البعد الرابع أو إمكانية
 التتابع . واعتقد أننا لو حاولنا وضع تعريف للسنياني لكنا
 « لون من ألوان التعبير الفني الذي يتبع دون غيره أو أكثر من
 غيره بالدوام الوجداني والتأثير العاطفي المباشر » . . . وأقصد
 بالمباشرة هنا عدم الحاجة إلى الترجيع العقل أو المنطق ، والدوام
 الوجداني هو سمة كل عمل سنياني جيد وهو ما يظل قابلاً في أحلق
 الذات البشرية من انطباعات تقوم فيها الصدمات العاطفية عن طريق
 التتابع أو التوليف « المتنازع » بدور لا يقل ، أما الذاتية في قول
 « تعبير فني ذاتي » فهي لب الأصالة الفنية وأساس الإبداع
 والفن .

فذلك الهزات المتوالي للفن السنياني التي تتناقل أثرها المدارس
 السنيانية المختلفة إنما مردها إلى موضوعيتها واهتمامها الرؤيا الحية
 من خلال الذات البشرية بطريق مباشر .

وقد جاء في مقال الكاتب « وضحة استطاع الفرج كمال سليم
 أن يقدم لونا جديداً في فيلم العزيمة » ، لأنه حاول معالجة مشكلة
 البطالة ولأن أحداثه دارت في بيئة شامية ، وهذا بلا شك تقدم
 ملحوظ ، ومع ذلك فإنه ليس بالتقدم الذي ينقل أفلامنا من البدائية
 والسذاجة . . . إنما إذا ما برنا القول بأنه واقعي فإنما نقصد بذلك
 أنه لم يمتح إلى الأوضاع أو التخييلات أو الزيف . . . ويخلص
 اعترافي هل هذه الفترة في مفهوم الواقعية السنيانية . فلاهي معالجة
 مشكلة البطالة ولا هي التصوير في البيئات الشامية ، وإنما تمثيل
 الواقعية في طريقة التناول السنياني الجيد من ناحية وهذا ما يعطي
 صفة الدوام . وفي التمثل أو التعاطف من ناحية أخرى وهو
 ما يعطي صفة الشمول . وإلى تلك التفتين نغزى عدم جودة فيلم
 العزيمة إذ كان يفتقر إلى الأسلوب أو العرض السنياني كما أننا
 لم نشعر بأي تعاطف مع بطل الفيلم فقد اتخذت المشكلة طابعاً فردياً
 بدبها الفيلم تماماً عن الشمول وبأننا لن عن الدمومة الوجدانية .
 هذا وأنا لست مع السيد الكاتب في أن الجنوح إلى الأوضاع والتخييلات

يكثر زيفاً ، بل إلى لا يعتبره أصالة فنية إذا تمتع بقسط وافر من
 الصدق - أقصد الصدق الفني الخلاق .

وجاء في المقال أيضاً « ولم تصل الأفلام إلى المستوى الأدبي
 المتناز إلا بعد أن حدثت تطورات كثيرة في الموضوع وفي
 التكنيك » . واعتقد أنه أيما كان الموضوع فإن كانت معالجته
 سنيانياً جيدة فهذا كفيل بأن يكسبه قيمة ما عن طريق ما يفتحه
 الشكل وإلى الحرفيات السنيانية من أفاق خصبة للخلق والابتكار .
 أما عن التكنيك - وهو بيت القصيد في تعليق الأخ « محمود
 حجازي » وبقيا خرجت علينا به أيضاً السنياني الفرنسية فيما
 أطلقوا عليه الموجة الجديدة - فإكان وإن يكون تلك الجهلانية
 التي تمارسها الكاميرات ولا هذه الشطحات الحرفية الصرفة ، وإنما
 أكرر أن التكنيك السنياني هو الفهم الجيد للواحي لتلك الإمكانيات
 الجادة التي تعطيها كل الحرفيات مجتمعة والتي يمكن منها كأدوات
 انصاع وتعبير ليخرج أعبراً لون فريد من ألوان الفنون يسمى
 « سنياني » .

محمد وصفي درويش
 المهملد الثاني للسنياني

فنية طبية :

قبل أن أقدم بملاحظات النقدية - أود أن أساهم مع المساهمين
 في إحياء ذكرى « الساحر الأبيض العظيم » صاحب تلك المملكة
 الصغيرة بلامبران وسط أدغال الكونغو الأفريقي الموحشة . ذلك
 الطبيب والمفكر الذي أحدث وفاته « أهلول » سبتمبر . هذا
 العام عبارة لا تعوض وألماً جريحاً لا يئس ، والذي أعطى حكمة
 رائعة عن يؤس وشقاء الأفريقيين : « يجب ألا نبنى مستشفيات
 في السوات ، بل نضعها على الأرض » أي فلسفة موضوعية
 وواقعية .

لقد شارك بسطه وحله في علاج المرضى . . وجاءت
 الإحصاءات المثالية تنبئ . بعلاجه في فترة نصف القرن الماضي
 لما يزيد على النصف مليون مريض . أما مستشفى فوضعت
 مفارقة حياة سكان ملكته الصغيرة وملائمة بأساليب علاجها لهم .
 مما جعلها نموذجاً ومثلاً تحلى به بلاد أوروبا المتحضرة .

حرب من المدينة إلى الأحرار مدفوعاً بدافع المشاركة . .
 مشاركة الإنسان الآخر - ونبدأ المتصورة - في الألم والشقاء لأن
 عدم الاستجابة لأنبيهم غفلة وبوجهية وعدم تحضر .

ولعل موسوعة الرائدة التي أحتوت مؤلفاته وخاصة كتابه
 التسمم عن المخدرات الجزية أراد أن يقول فيها : بأن وجوده
 ملق بمبدأ أخلاق فرضه على نفسه قرصاً إلى جانب ما في قرارة
 نفسه من إحساس ديني خالص .

ألبرت شفيتر الذي عدم البشرية في قطامها المتأخر المتطلب

المعونة والمساعدة . . إنه الطبيب والفيلسوف والموسيقى الصالح
الذي قال في آخر حفل عيد ميلاد له : اللهم نشكر على هذا الطعام
وعلى إعداده . .

وحري بالأستاذة الأفاضل من لم يطلع على شفيتر أن
يتعرفوا بموضوعه .

حول الاتجاه الميتافيزيقي في الأدب المعاصر

يعتبر الكتاب الفاضل الأساتيس المرحمة والانفعالات من
دفينة وصادقة . مناطق من النفس الغير الواعية التي تهم يبحث
الفلسفة الوجودية كجزء من أهميته في تشكيل حياة الإنسان
ومعرفة كيانه . وهذا بعيد من الصواب ، إذ أن الانفعال لا يعتبر
من مناطق النفس الغير الواعية في حرف الفلسفة الوجودية ، إذ
أن « سارتر » ينص على أن الانفعال ظاهرة لها معنى وأن هذا
المعنى يمكن توضيحه بوصف البناء الجوهري لشعور المتفعل ،
بحيث يبدو الانفعال ضرباً من غروب الوجود الإنساني في العالم
ونكشافاً لهذا العالم في إحدى صوره الجوهرية .

والفكرة الأساسية في الانفعال هو أنه ليس هزئاً جسيماً
ولا هو حالة شعورية داخلية ولكنه علاقة موضوعية بالعالم وإدراك
الجانب السحري من الأشياء فيه . فعين أمبر عن تحقيق فعل تحقيقاً
أستخدم فيه الروابط العلية بين الأشياء ، وتقدم أمامي سبل هذا
التحليل ، أنتمل ويكمن الانفعال تحملاً من السلوك يستهدف
القضاء على الموقف الصعب وتغيير العالم تغييراً شاملاً . ولعل
الغضب أوضح المواقف التي تتجلى فيها غائية الانفعال : فمتسا
أفضل في حل مسألة ما ، فإن الغضب وأمزق الورقة المدون عليها
متطوق المسألة ، وكأني بفعل هذا التي الصموية التي تمترس
طريقى دون أن أحد ■ حلا . والسلوك هذه المثابة سلوك
سحري قائم على إنكار الواقع ومحاولة التأثير في العالم تأثيراً
سحرياً مباشراً . وبما هذا فإن الانفعال سلوك متخيل وأن
الخيال أحد أبنية الشعور الجوهرية وأنه شرط أساسى لوجوده
« J.P. Sartre : Esquisse d'une théorie des
émotions » .

فالانفعال إذ له معنى وهو أيضاً بناء جوهري لشعور المتفعل
وهو علاقة موضوعية بالعالم لإدراك الجانب السحري من الأشياء
فيه وبالتالي فإن الانفعال سلوك متخيل وأحد أبنية الشعور
الجوهرية والشرط الأساسى لوجوده هو الخيال .

فكيف نفع الانفعال في صف مناطق النفس الغير الواعية ؟ !
إلى لقاء آخر . . .

محمد الشافعى

...

حول التجريد في مجلة الفكر المعاصر :

كان من دواى التفكير في كتابي لهذا المقال ما أثار انتباهي
من انتشار الأشكال والرسوم ذات الطابع التجريدى التي نلصقها
في كثير من صفحات مجلة الفكر المعاصر بأعدادها التي صدرت

حتى الآن ، فهمي تقيث بين ثانيا المقالات والبحوث . . وربما
الرمز والإيضاح وربما دلالات أخرى ، ولا يهتنا هنا المقصد
من استخدامها وصياغتها بالكيفية التي جاءت عليها . فهمي على أية
حالة تتماشى مع رسالة المجلة في نشر الفكر المعاصر ، بكافة
أشكاله وأبعادها . وليس من شك في أن التجريد قد أصبح سمة
مميزة في الفنون التشكيلية المعاصرة . .

ونعود فتحدث عن هذه الرؤى الجديدة في دنيا الفن وعالم
التشكيل . . نريد أن نتحدث عما جاءت به الانطباعية والرمزية
والوحشية والتكبيرية والسيرالية وما خلفه لنا ثان جوج وسيزان
وبراك وبكاسو وبريتون . وهذا الرميل من الفنانين الطليعيين
قد أحدث هزة عنيفة وتحويلاً واسع المدى في الأصول والقواعد
التشكيلية وطلع على العالم بمفاهيم استيطانية جديدة . وبديهي
أن التجديد وابتكار تجارب مستحدثة للتعبير عن فاعلية الجهة
الابداعى الخلائق وديناميته ، أمر جائز مقبول . وما من أحد
يقول بوجوب الالتزام الصارم بمثال الجبال في الفن الكلاسيكى
عند القراصة والإفريق أو عند رافائيل ومايكل أنجلو وليوناردو
دافنشى . إلا أن الاتجاهات الفنية المعاصرة والسيرالية حل وجهه
المخصوص حين راحت تبحث عن كشف رؤى جديدة لها ، قد
تردت في تحطبات بلهاء وحدث إلى المسخ والتشويه وإلى التمزق
والإيهام . فبجاءت لنا هذه الأشياح وتلك الأشكال الخرافية
اللامعقولة نتيجة التمزق والتناثر في صياغة الأشكال وتصوير
الموجودات . . . كما يثلب على هذه الاتجاهات الميل إلى التضخم
المفرط والاستطالات السرفة والزوايا الحادة المدهية . وما أقرب
هذه النماذج التي نخرجها لنا تلك المعالجة التصويرية السجبية ، بشكل
الذي المزعزعة التي لا نجد لها تصلح لعب الأطفال أو في مسرح
الرائس .

ومن الأمور الطريفة المضحكة أن تجد هؤلاء القوم من
التشكيليين يطلب لهم المسخ والتقطب وإحداث تحويرات غريبة
في صور المخلوقات . . . فهم يتصرفون في نسب وأبعاد الملامح
كما يشاؤون وقد يحذفونها أو يضيفونها إليها من عندهم . . وهذا
البحث بالتكوينات العضوية كثيراً ما يظهر في تصويرهم لوجه
الإنسان على هيئة باذئجانه مثلاً وإظهار المخلوقات في شكل قوالب
حيوانية وميكبات ومستطيلات . . وما أعجب أن تجد الكلب أو
الحصان الذي يجري وله من الأرجل سبعة أو عشرة وربما خمسة
عشر وقد يزيد ، بحجة إبراز حالة التتابع والتداخل التي تظورها
الحركة .

إن هذه الرغبة في التشريب والتمزق والتشويه تؤكد ذلك
الاتجاه الهدى والعقبى الذي ينجح عليه للتشازم وتتناهى عوامل التفلق
والتمنيط والصياغ . . وهو نفس الاتجاه الذي يخضع لإيقاعه كتاب
اللامعقول من أشال بيكت ويونسكو . وما تقول به الوجودية
على لسان سارتر بصفة خاصة وما هتف به ت . س . القيرت

إلى المسادة اقتضوا سرفاً ، ولذا ترد إلى العدم . . ومن هنا
نقنم حينئذ بالقول إن عصر هذه الجهود الفضالة وذلك البحث
القيم سينتهى إلى السقوط والاندثار لأنه لا يحمل في ذاته مقومات
الخلود والبقاء .

مفاوىى همام مرسى
محاس مدينة فارسكور

تحية طاهرة وبعد :

مع انطلاق مجلة الفكر المعاصر الموفق نحو النجاح المطلق
والكمال المطلق أبعث إليكم تحيى وشكرى على ما تبذلوه في سبيلها
من جهود تنتظر جنى ثماره في شنف مع كل عدد .
وأرجو من سيادتكم أن تتناول مجلنا القراء في ثبيان وتوضيح
بعض القيم سواء الموروثة منها أو المستحدثة والتي تحكم عقول
العالم عامة والشرق خاصة وبالذات تلك التي تتصل بمفهوم الناس
عن كل من الشر والخير . . والمرأة . . والمادة . . والروح . .
وعلاقة ذلك « السيكولوجية » باتجاهات المذاهب الفلسفية المختلفة
والأديان المختلفة .

ثم ألى أسأل سيادتكم سؤالا أرجو أن ألقى له إجابة على
صفحات الفكر المعاصر الزراء . . .

لماذا يتخبط إنسان العصر الحديث في متناقضات عنيفة تحطمه
وتمزقه . . فصحت القيم من حوله . . وعاد لا يلزم بأى شيء .
ورغم أن الإيمان ضرورى هذا إذا استغلينا جريه وراء المادة
والانحلال . . ومباداة الله بعد أن أصبح هو مبدأ للآلة . .
هل إنسان العصر الحديث بما سبى في حاجة إلى قيم جديدة
تنبى روح العصر أم ماذا ؟

أرجو الإجابة على صفحات المجلة . . . وشكراً .

شحاته ياسين - هتس زراة

تشكر القارئ الأديب رسائه الكريمة ونرجو أن يجد بهيته
وقد تحسنت .

إنه لا يسنى إلا أن أبعث بتمثال إلى أستاذى الكبير على
كل كلمة سطرها قلبه وكل فكرة جديدة نقلها إلينا ، بل ولكل
من ساهم في هذه المجلة بفكره التامح وآرائه المتفتحة . فلقد
أصبحت مجلة الفكر المعاصر سلسلة تتبعها نقف على خصائص
عصرنا الحاضر ، وإلى الأمام دائماً في أعدادها المقبلة .
وتفضلوا بقبول وافر الاحترام .

تلميذك المخلص

فتحي محمود منصور
تيسنس علفسة - جامعة القاهرة

شكراً على تحيىكم الكريمة .

في ديوانه « الأرض الخراب » وما نفق به ياكوتين داعية
الضرورة الأول . . وكلها ظلمات يليب لما السلب والمزوب
وتخفى الارتباط بالحياة ، ويملو لما التعاطف مع التزعات التلقائية
التي ترفض الضبط والتوجيه ، وتفسر من الموضوع لاية قاعدة أو
مبدأ سواء أكان دينياً أم أخلاقياً أم منطقياً .

وهذا هو سارتر يقول : « لا تمتد بك كتاب مقدس ولا يتناول »
ولكن فلك الصادر عن ذاتك الحرة هو نفسه للقانون إن كان
لا به من قانون . ويقول الفنان السريال برتون : « لكن
نتلق كثير من أعمال بيكاسو يجب أن تلرح وراء ظهورنا
ما يمد حسب المنطق والمنطق جميل . . وليس أدل على السطرية
بالمنطق والمنطق والدعوة إلى الكف من اتباع المرحيات التقليدية
في آداب السلوك والمعاملة وما تمارف عليه الناس على وجه
العموم ، ليس أدل على ذلك مما أراد يونسكو أن يشر به في
معرضه « الخريث » ، فكأن قرى الخريث مبياته لبروزها
إلى الأمام وهو في ذلك يتبعهما ويتقاد وراءها بالضرورة .
فكذلك الحال بالنسبة للإنسان الذي يتقاد وراء القواعد والتعليقات
الجاهزة وهذا بالطبع لا يرعى المسو يونسكو .

وفي محفل سردنا للاجتماعات المعادية لأعمال المنطق والمنطق
يجدر بنا أن نشير إلى موقف « فرويد » في هذا الصدد . فهو من
يرون أن المنطق يقوم على التجهيل بمقائق الأشياء خاصة في عمليات
التحليل النفسى ، وما يقوله « فرويد » : « إن الفريزة هي التي
تفقد وإن المنطق ضعيف ، ضعيف جداً مجرد تشرة قتل تحبها
الفرائز والرغبات . ذلك هو فرويد مؤسس مدرسة التحليل
النفسى . . فيلسوف العقدة والأحلام . هذا العالم النفسانى الكبير
الذى حدثنا عن اللاشعور والوحى الباطن قد ترك بنظرية تلك
أثراً بالياً لدى الكثير من مفكرى وأدباء وفنانى هذا القرن . .
وعندى أنه مسئول إلى حد ما عن هذه الاجتماعات التي تحدثنا عنها .
وما بال السرياليين وفبرهم يكتفون من التشقق والحديث عن
الوحى الباطن والتزعات والرغبات للذنية المستورة في ثنايا النفس
وسراديها . . إنهم يجارون هذا ويتشبهون به مطلقاً أنهم يجهون
في نظرية فرويد سنداً علمياً يبرر ما يذهبون إليه في توهمهم أنهم
قد احتفوا إلى وضع أيديهم على الروح الداعية والجوهر الأصيل
المتخفى وراء ظواهر الأشياء .

أما وقد أشرنا إلى العلاقة بين نظرية فرويد ومفهوماته من
اللاشعور وكنائنه وثنائياته في المجال النفسى وأثر ذلك عند الأدباء
والفنانين . . فليكن سطر هذا التجميع من السمعة أو البطلان
كيفياً يكون . . ولتكن هناك دواع وسببات وعوامل فكرية
وحضارية أخرى مما لا يتسع المجال لشرحه وتفصيله مما قد يكون
لكل منها أثر في ظهور هذه التيارات في الفن والأدب . . فان
ما نود أن نقوله أخيراً - مع جورج ديماريل - إن صور الإبداع
التي تصدر عن العدم قد تسلينا ساعة من الزمن ولكنها تنقصر